

UNIVERSITÉ JEAN MONNET – SAINT-ÉTIENNE

Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur
l'Expression Contemporaine

École doctorale 484 : Lettres Langues Linguistique Arts

Paysage et photographie La question du pittoresque

Olivier Belon

Thèse en vue de l'obtention d'un doctorat d'arts plastiques
Dirigée par M. Joël Gilles, Maître de Conférences HDR

Jury

M. Michel Poivert, Professeur des Universités
M. Hervé Regnauld, Professeur des Universités
M. Éric Vandecasteele, Professeur des Universités
M. Christophe Viart, Professeur des Universités

UNIVERSITÉ JEAN MONNET – SAINT-ÉTIENNE

Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur
l'Expression Contemporaine

École doctorale 484 : Lettres Langues Linguistique Arts

Paysage et photographie La question du pittoresque

Olivier Belon

Thèse en vue de l'obtention d'un doctorat d'arts plastiques
Dirigée par M. Joël Gilles, Maître de Conférences HDR

Jury

M. Michel Poivert, Professeur des Universités
M. Hervé Regnauld, Professeur des Universités
M. Éric Vandecasteele, Professeur des Universités
M. Christophe Viart, Professeur des Universités

Paysage et photographie, la question du pittoresque

Sommaire

Introduction	7
I. Photographie et paysage, points de vue sur un espace social	15
<i>Déambulation 1 : Espaces ouverts</i>	17
A- Du protocole vers la liberté de vues	
1. Origines du projet photographique.	21
- Les limites d'une démarche protocolaire	
- Depardon, les temps faibles et l'abandon de la neutralité	
2. Quelques modèles exemplaires.	29
- Jouer avec les protocoles, les échecs et les papillons	
- Détourner les codes picturaux, Bustamante et Richter	
<i>Déambulation 2 : Aménagements paysagers et fonctionnels</i>	35
B- Du jardin paysager au paysage comme jardin	
1. Le jardin paysager, histoire et esthétique	39
- Le jardin de l'homme de goût	
- La querelle du pittoresque	
2. Le parc urbain, pour un paysage fonctionnel	57
- Denecourt et le prototype de la forêt de Fontainebleau	
- Grand parc, un territoire composite	
<i>Déambulation 3 : Lisières</i>	73
C- Du sublime au banal, un pittoresque clairsemé	
1. De l'excursion préromantique à la sortie du dimanche	77
- Avant le pittoresque, le Mont Ventoux	
- Autour du pittoresque, le banal en réponse au sublime	
2. L'abandon des mythologies. Face au paysage	97
- Seconde et troisième nature	
- Du document à l'événement	

II. Peinture et photographie, le paysage comme expérience artistique	131
<i>Déambulation 4 : Talus</i>	132
A- Aux sources picturales du pittoresque	
1. Liaison et déliaison	135
- Les <i>Madone</i> de Bellini	
- La tempête	
<i>Déambulation 5 : Arbres et arbustes</i>	148
2. Réalisme et photographie	153
- Autour de portraits d'arbre	
- Gustave Le Gray	
<i>Déambulation 6 : Jeunes futaies</i>	168
B- L'effacement du sujet, hasard et préméditation	
1. Quelques échanges entre peinture et photographie	171
- Corot, au-delà de la "vue"	
- Le Secq, au-delà de la "mission"	
2. Au-delà des ressemblances	181
- Le pittoresque comme source de dialogue	
- Fuir le pittoresque, Thibaut Cuisset au désert	
<i>Déambulation 7 : Au près de l'eau</i>	194
C- Une approche contemporaine de la notion	
1. Un pas de côté dans une démarche documentaire	199
- Jeff Wall, la place des figures	
- La poursuite du projet moderne	
2. Questions de distance	211
- Distanciation et implication	
- Apprivoiser la peinture	
<i>Intermède : quelques mises en regard</i>	217

III. Mémoire, durée, instant. La poétique du pittoresque	231
<i>Déambulation 8 : Voies sans issue</i>	232
A- Perception, mémoire et temps	
1. Retour dans les ruines	235
- <i>Geographical Analogies</i> , une entropie désabusée	
- le miroitement des ressemblances	
<i>Déambulation 9 : Écran</i>	241
2. Pittoresque, temps et mémoire	245
- Bergson, un modèle théorique de la perception	
- Le pittoresque comme résistance à la modélisation	
<i>Déambulation 10 : Par-delà</i>	262
B- Habitude et répétition. Musique et reportage	
1. L'instant poétique et le geste musical	265
- Bachelard et l'instant poétique	
- Photographie et musique	
2. Habitude et culture visuelle	269
- Hume et la <i>force douce</i>	
- Reportage et pittoresque	
- Musique et pittoresque, circuler dans le chaos	
Conclusion	277
Index	285
Bibliographie	295

Introduction

Introduction

Le *pittoresque* est une notion qui éveille à l'esprit des paysages aux critères établis autant qu'une catégorie d'images typiques qu'accompagne une diffusion répandue. Ses origines se sont perdues en même temps que se dégradait son crédit comme catégorie esthétique, il n'en reste aujourd'hui dans le langage qu'un usage commun, agrémenté d'une connotation ironique. On a oublié depuis longtemps son fondement pictural se rapportant à une manière de peindre avec hardiesse et sa dimension originale de surprise visuelle.

Son acception populaire est devenue aujourd'hui une jauge incontournable, mais c'est elle qui peut justement éveiller l'intérêt d'en explorer l'histoire pour tenter d'en actualiser le sens. Depuis qu'il a échappé au vocabulaire des personnes de goût qui en cultivaient les replis sémantiques, le mot est devenu un poncif qui n'a plus besoin d'être expliqué, une image littéraire dont maint auteur use instinctivement sans risquer de se voir opposer un commentaire outré.

Ce travail de recherche en arts plastiques s'appuie sur une campagne photographique menée entre 2008 et 2012 dans le parc de Miribel Jonage situé aux portes de Lyon, et dénommé "Grand Parc" depuis 2010. C'est un territoire paysager créé de toute pièce pour répondre à l'urbanisation croissante des abords de la grande cité rhodanienne. "Grand parc" tente de concilier deux objectifs complémentaires : proposer aux habitants du "Grand Lyon" qui ne bénéficient d'aucun jardin privatif un espace de loisirs et de détente dans un cadre verdoyant, et sensibiliser ce même public à la nécessité de préserver un milieu naturel capable d'abriter une faune sauvage et une végétation diversifiée.

La thèse prend comme assise une série de soixante deux photographies sélectionnées à la suite des nombreuses promenades effectuées sur ce territoire de 2200 ha, elle s'appuie sur l'histoire du paysage pour en questionner quelques dimensions, en usant des conventions traditionnelles de sa représentation renouvelées par la photographie. Les images réalisées témoignent du paradoxe qui s'est présenté au moment des prises de vues : comment l'indifférence

éprouvée face à un paysage standardisé accompagne-t-elle malgré tout le sentiment d'être encore touché par le visible ? Un aménagement guidé par des impératifs économique et écologique peut-il encore nourrir un regard actif modelé par les histoires croisées de la peinture, de la photographie, de la modernité ?

Prenant appui sur mon approche du territoire, photographié librement tout en le parcourant à pied, ainsi que sur les choix techniques qui se sont imposés à moi, j'ai rencontré une notion à la fois esthétiquement surannée et historiquement flottante, le pittoresque. La série d'images est peu à peu devenue le pivot d'une recherche qui étudie les mutations du pittoresque pour envisager son passage d'une notion historique à un outil théorique capable de soutenir un projet photographique cohérent à vocation documentaire et critique.

Les photographies réalisées sont toujours à la base des réflexions développées dans la thèse, même lorsqu'elles ne sont pas analysées directement. Pour présenter l'intégralité de la série, 10 *déambulations* sont proposées en tête de certains chapitres. Elles rassemblent chaque fois quelques photographies sous un intitulé en lien avec le sujet des prises de vues et permettent de découvrir la totalité des 62 images qui constituent le matériau d'où découle la progression théorique.

La première partie est consacrée à une perception actuelle du paysage. Elle part d'une présentation des origines du projet photographique pour redécouvrir les caractéristiques du jardin anglais du XVIII^e siècle. Dans l'évolution de son vocabulaire, celui-ci a développé un mode de perception particulier qui s'appuyait sur le sublime de la nature pour expérimenter le beau de la poésie et de la peinture, mettant à l'honneur cette catégorie esthétique intermédiaire du pittoresque. Un goût de "connoisseur" s'affirma à cette époque et devint une référence pour tout individu capable de ressentir la joie de goûter la vision d'un beau paysage. L'affirmation d'une éducation de l'œil basé sur la découverte des maîtres de la peinture de paysage et

l'exploration systématique des paysages continentaux par une caste de gentilshommes restera au siècle suivant une référence dans la culture touristique du paysage, culture basée sur une combinaison de surprise et de reconnaissance.

Le pittoresque anglais, dans son lien avec les catégories esthétiques du beau et du sublime, est confronté au parc urbain contemporain par l'entremise de la prise de vue photographique. L'expérience du paysage est alors envisagée dans une perspective historique et sociale sans ironie ni regrets, tandis que l'expérience du regard est vécue en associant distance et proximité, réminiscence et intensité d'une présence.

La deuxième partie explore le devenir de la représentation du paysage à une époque où les codes picturaux se sont dilués dans le mouvement accéléré d'un tourisme généralisé, transformant le pittoresque en dérisoire méthode de modélisation des exotismes. Les choix opérés dans la réalisation des prises de vues ainsi que le rendu des images sont ici l'occasion de manifester une filiation avec certaines représentations picturales des paysages tout en analysant comment la photographie a développé son propre vocabulaire au long du vingtième siècle, excluant le pittoresque pour imposer un style documentaire qui met à l'honneur la distanciation. La modernité artistique du XIXe siècle représentée par Courbet ou Cézanne est ici au fondement d'un questionnement sur la disparition du paysage en tant que sujet privilégié des pratiques picturales. Distinguant les notions de nostalgie et de mélancolie dans leur rapport au temps et à l'espace, les choix plastiques sont présentés comme représentatifs d'une aporie : ayant perdu toute innocence face au visible, le photographe veut encore exprimer son désir de voir au sein d'un paysage urbain esthélisé, fonctionnalisé, dessiné pour s'insérer dans un flot perceptif en quête de rendement.

Le projet ne vise pas à présenter un nouveau visage de la banalité, aujourd'hui tout est d'une banalité courante ; le pittoresque est convoqué comme une ressource, un mode d'approche singulier qui permet de repousser une insignifiance généralisée. Il est comme un recours qui permet de souligner le paradoxe entre une société qui

provoque une grande vitesse de défilement et un regard qui refuse l'empressement. L'approche photographique de "Grand Parc" relié à la notion de pittoresque devient un moyen d'expérimenter un regard qui pourrait être à la fois critique et sensible.

La dernière partie s'appuie sur des modèles théoriques et philosophiques liés à une approche épistémologique de la perception. Le concept de durée développé par Bergson est mis en lien avec certains aspects de la mémoire. Les choix plastiques sont porteurs de réminiscences picturales tout en conservant des caractéristiques propres à une pratique de photographe liées à la notion d'instant telle que l'analyse Bachelard, notion également présente dans l'idée de pittoresque.

En dernier ressort l'expérience photographique envisagée sous l'angle du pittoresque n'est pas pensée comme une alternative à une démarche documentaire, elle s'appuie sur des références issues de cette culture, depuis Gustave Le Gray jusqu'à Jean-Luc Moulène, en passant par Robert Adams et Jeff Wall, tout en accordant une importance primordiale aux modèles picturaux et à un exercice attentif du regard. Un tel rapprochement peut-il soutenir un questionnement sur le devenir des codes plastiques traditionnels associés à un environnement social typiquement contemporain ?

Ce travail comporte trois dimensions complémentaires. Géographique, il se concentre sur une portion de territoire déterminée, conçue selon le schéma particulier d'un double rapport à la nature et à l'aménagement urbain, et interroge une actualité de la perception dans un environnement dominé par la saturation des images et des espaces. Visuel, la photographie est envisagée dans sa capacité à refléter un regard spécifique sur cette portion de l'espace urbain en lien avec une culture visuelle. Anxieux, il se réfère à la pensée théorique de Henri Bergson, qui associe étroitement les notions de perception et de mémoire. Cette réflexion veut amener la question de la photographie documentaire sur le terrain mouvant non plus du paysage vernaculaire mais des aménagements paysagers. Leur multiplication répond à des préoccupations écologiques, terme à

l'origine scientifique « *inventé en 1866 par Ernst Haeckel pour désigner l'étude scientifique des rapports que les espèces animales soutiennent avec leur milieu physique et biologique*¹ » et qui a pris aujourd'hui une connotation clairement idéologique ciblé sur la Nature et le *naturel*, perçu comme le lien *réel* entre l'homme et son milieu. Or « *l'homme n'est pas installé sur ses terres comme un animal sur son "territoire". Sur les lignes d'un paysage, il faut savoir lire l'effet des techniques de l'homme autant que la spontanéité de la nature*². »

¹ Georges Canguilhem, "La question de l'écologie", in François Dagognet, *Considérations sur l'idée de nature*, Paris, Vrin, 2000, p.183. Cet article paru dans la revue *Dialogue* en mars 1974 reprend une conférence prononcée à Strasbourg en 1973. Le thème des journées, au cours desquelles fut donné cet exposé, était "L'avenir de l'homme".

² Ibid., p.185.

I. Photographie et paysage

Déambulation 1 : *Espaces ouverts*



GP.2.06.08



GP.9.06.08



GP.17.09.09



GP.32.01.10



GP.38.03.10



GP.40.03.10

I. A- Du protocole à la liberté de vues

1/ Origines du projet photographique

Dans la Plaine de l'Ain, limites d'une démarche protocolaire – Depardon et la disparition du paysage de l'enfance – Nabokov ou la liberté du compositeur – Dérouter les codes picturaux

« La variété de la nature est si grande que, quelque soit l'étendue de nos connaissances, son étude nous en fournit toujours de nouvelles, par des objets nouveaux et par leurs combinaisons³. »

En 2006, je réalisais une série de photographies de paysages en sélectionnant un site paysager et en mettant en place un protocole de prises de vues comportant certaines contraintes quant à l'emplacement et le moment choisis. Le territoire qui accueillait ce projet de campagne est un parc industriel situé dans le département de l'Ain, contrée du Bas Bugey. La "Plaine de l'Ain" n'est mentionnée sur aucune carte géographique, son appellation n'est pas régionale, elle vient de Paris où des techniciens de l'aménagement du territoire ont ainsi qualifié cette zone uniformément plate, guère fertile, où la terre ne donne rien sans engrais ni matériel d'irrigation. Le district de la "Plaine de l'Ain", créé en 1973, rassemble 31 communes, il bénéficie de la proximité de la centrale nucléaire du Bugey construite en 1965. La première unité à s'installer sur le site est une usine d'incinération de déchets industriels. Plus de trente ans après sa création, le site devient l'un des premiers parcs d'activités d'Europe et le premier en France pour l'industrie et la logistique. En 30 ans, 70 entreprises se sont installées sur une surface de 250 hectares. La particularité de ce site provient de la volonté de ses concepteurs de ne pas générer de déséquilibres locaux, et donc de préserver un environnement "campagnard". La Plaine de l'Ain prend ainsi le visage

³ William Gilpin, *Trois essais sur le beau pittoresque* (1782), Paris, Editions du moniteur, 1982, p.46.

d'un site paysager dans lequel s'intègrent des bâtiments industriels. Sur une surface totale de 895 hectares, 150 hectares sont réservés aux espaces verts. Ses qualités environnementales ont été labellisées. Peu à peu, les terrains encore cultivés deviennent des friches destinées à accueillir de nouvelles implantations, élargissant du même coup la surface du parc paysager.

Un des premiers objectifs de ce projet était de mettre en œuvre un protocole spécifique de prises de vues pour observer un paysage de conception nouvelle, entièrement pensé dans le dessein d'abriter des activités industrielles. Les photographies ont été prises depuis les bornes d'incendie qui jalonnent le site.



112-03-04-06-12:05, série "Plaine de l'Ain"

Deux contraintes réglaient le protocole de prises de vues, l'une concernait le choix des points de vue, la chambre 4x5" étant posée sur un pied surplombant la borne à une hauteur toujours identique, l'autre les moments de prise de vue, toutes réalisées entre 11 heures et 13 heures, entre les mois de janvier et mars 2006. Les légendes des photographies intègrent le numéro de la borne (trois signes), la date et

l'heure de la prise de vue. Le choix de la saison et de l'heure correspondait à la volonté de réaliser des photos sous une lumière crue et froide, afin d'éviter tout effet de séduction lié à la lumière, et de bénéficier de l'absence de feuillage pour mieux voir apparaître les bâtiments industriels. Le quadrillage de l'espace devait être précis et systématique. Malgré les limites imposées par cet ensemble de contraintes, l'angle de vue n'étant pas précisé et le cadrage était soumis à la seule appréciation du photographe, à l'inverse des situations créées par les Becher, qui ont règlementé toutes les conditions de prise de vue en fonction d'un résultat déterminée en



148-15-03-06-12:55, série "Plaine de l'Ain"

amont. Le cadrage restant aléatoire, le résultat était toujours subordonné à des références photographiques héritées de modèles de composition picturaux, un peu comme Raymond Depardon lorsqu'il enregistrerait impuissant les transformations subies par le paysage autour de la ferme familiale, en couleur et à la chambre grand format.

En 1984 la démarche de Depardon s'inscrivait au cœur du renouveau de la photographie de paysage analysé par Raphaële Berthod :

« à partir de la fin des années 1970, le genre paysage connaît un renouveau et participe à la mise en valeur de nouvelle démarche, promouvant le temps long et le retour à des procédés tels que la chambre photographique. Enfin, au cœur même de cette représentation, ce n'est plus le paysage pittoresque jusque là dominant qui est mis en avant, mais un paysage que l'on pourrait qualifier de vernaculaire », celui qui se dessine lorsque « les zones industrielles et commerciales s'installent au milieu des champs⁴ ».



Raymond Depardon, *Dans la plaine de Mâcon, DATAR, 1984-88*

Depardon réalise des photographies sur un territoire en pleine mutation. Pour rendre compte de la violence mate qui sourd de situations sur lesquelles il ne peut intervenir, il privilégie une photographie de “temps faibles”, qui se désintéresse de l'événement

⁴ Raphaële Berthod, “Depardon, la DATAR et le paysage”, *Image & Narrative* Vol.12, No 4, 2011, p.117. <http://www.imageandnarrative.be>.

mesurable ou quantifiable pour laisser advenir ce qu'il présente quelques années plus tard comme une image où « *rien ne se passerait, n'y aurait aucun intérêt, pas de moment décisif, pas de couleur ni de lumière magnifiques, pas de petits rayons de soleil, pas de chimie bricolée*⁵ ». À l'intérieur de la série de photographies réalisées autour de Mâcon, R. Berthod commente une photographie qui « *contraste avec l'ensemble, simplement intitulée Carrefour* ».

« Elle présente un croisement de route dans l'uniformité d'une lumière laiteuse, où le bitume, la signalétique, les hangars se confondent au point d'effacer tout relief. Le paysage n'a plus ni profondeur, ni horizon, il s'uniformise et se déshumanise. L'absence de toute mention lisible sur les panneaux directionnels, l'impossibilité de localiser la prise de vue, apparaissent ici comme exemplaire de l'anonymat glacé des constructions contemporaines⁶. »



149-21-01-06-11:30, série "Plaine de l'Ain"

⁵ Raymond Depardon, "pour une photographie des temps faibles", *La Recherche photographique*, « Les Choses », n°15, automne 1993, p. 81.

⁶ R. Berthod, *op.cit.*, p.122.

Alors que Depardon voyait son paysage originel disparaître sous un réseau de circulation et de commerce à grande échelle, je parcourais un espace organisé sur un effet de miroir, la zone d'activité camouflant sa prise de possession des lieux par un travail de "paysagement" précisément régulé.

Il se produisit dans la "Plaine de l'Ain" un étrange effet de miroir. Le paysage fabriqué aux alentours des entreprises est un paysage pragmatique qui répond, au premier degré, à l'injonction de préserver des espaces verts. Ceux-ci en effet réduisent le sentiment d'oppression qui peut apparaître à force de circuler entre les bâtiments et autres hangars industriels. L'aménagement se fait sur le modèle de l'aire d'autoroute, où la verdure permet de s'extraire du défilement ininterrompu du bitume et de rompre le continuum monotone du déplacement automobile. On y trouve de l'herbe, quelques plantations, ce qu'il faut d'espaces verts pour se dégourdir les jambes ou taper un peu dans un ballon avant de rejoindre le bâtiment qui abrite un petit espace de commerce et de services. Pourtant la répétition des mêmes modules d'aménagement d'une aire d'autoroute à l'autre n'empêche pas de trouver dans ces lieux une forme d'ennui tout à fait exotique lorsqu'on en arrive par exemple à en faire un but d'expédition⁷. Dans la "Plaine de l'Ain", bien qu'il puisse fournir aux chauffeurs routiers une parenthèse de tranquillité et l'occasion d'un brin de repos, l'espace, aménagé comme une aire d'autoroute, constitue un contretemps par rapport aux activités développées sur le site⁸, il crée un paysage-façade, un écran de camouflage. Le protocole de prise de vues laisse affleurer le risque de ne pas rendre de manière convaincante en quoi consiste la spécificité du lieu. Prendre à contrepied la question du rituel de prise de vues se révélera salutaire après la découverte d'un nouvel espace paysager, lui aussi construit de toute pièce dans une optique cependant plus large et un dessein lié à la mutation lente de l'agglomération lyonnaise.

⁷ Voir le récit illustré réalisé à quatre mains pendant un mois d'exploration des aires de l'autoroute du soleil par Julio Cortazar et Carol Dunlop dans *Les autonotes de la cosmoroute ou un voyage intemporel Paris-Marseille*, Paris, Gallimard, 1983.

⁸ "320000 arbres ont notamment été plantés, créant ainsi un écran bénéfique à la fois pour les villages et les entreprises et dessinant un paysage convivial, agrémenté de tables et bancs, auxquels chacun a libre accès." *Parc industriel de la Plaine de l'Ain*, plaquette de présentation, Saint-Vulbas, Plaine de l'Ain développement, sans date.

Dans “Grand Parc”, comme dans tout agencement de verdure, peut dominer le sentiment d’être confronté à un paysage dévitalisé, vidé de la substance d’un lieu, mais en parallèle ce type d’équipement de détente est appelé à se développer de plus en plus pour devenir familier, posant la question d’une transcription déterminée. Un protocole de prise de vues de type documentaire et son corollaire, la neutralité, ne semble plus alors apte à rendre compte de l’expérience particulière proposée par cette nouvelle espèce d’espace.

L’exploration de “Grand Parc” et le travail photographique engagé résultent d’une défiance envers la neutralité que le protocole est censé amener et du refus d’une répétition oiseuse. Au lieu d’utiliser l’appareil photo comme outil d’enregistrement indifférent, en réaction à la perte de tout caractère naturel de la révélation du paysage, pourquoi ne pas l’employer comme une palette en faisant appel à l’intuition et à une culture consacrée, explorer les dissonances, confronter le nouvel espace à son lointain ancêtre, le jardin paysager, et à la qualité de regard que celui-ci déterminait au moment où le gentilhomme en effectuait la reconnaissance en compagnie de son hôte. Revenir à un contact privilégié avec un espace social spécifique permettra alors de redéfinir en quoi consiste une proximité favorable avec un lieu et de recomposer notre familiarité avec le paysage pour mieux y associer un regard critique, inscrit dans l’histoire des représentations et néanmoins farouche adversaire des images toutes faites. L’approche photographique autorise le développement d’un œil critique sur les paradigmes issus de la diffusion accélérée des images produites par l’intermédiaire de la même mécanique, utilisée à grande échelle.

2/ Quelques modèles exemplaires

Jouer avec les protocoles, Nabokov, les échecs et les papillons - Détourner les codes picturaux, Jean-Marc Bustamante et Gerhard Richter

« L'image se caractérise par son intermittence, sa fragilité, son battement d'apparitions, de disparitions, de réapparitions et de redispersions incessantes⁹. »

Un modèle littéraire a dès le départ éclairé ma démarche, en la personne d'un écrivain ennemi des généralités et des stéréotypes qui affirme sa liberté d'intervention à travers des règles parfaitement connues et détournées avec élégance. Vladimir Nabokov se présentait comme « *un écrivain américain, né en Russie et formé en Angleterre où [il a] étudié la littérature française avant de passer quinze ans en Allemagne¹⁰* ». Il dut quitter sa Russie natale en 1917 après des années délicieuses passées dans un environnement féérique. Ballotté d'un pays à l'autre, son travail d'écriture porte les stigmates de cette perte et s'organise dans un dialogue permanent entre un passé idyllique et un présent annonciateur de détresse. Son œuvre se nourrit de ses deux passions, les échecs et les papillons, dont il s'emploie à corrompre les topiques. Dans le jeu d'échecs, ce qu'il appréciait était la création de problèmes ; il affectionnait ce rôle de "compositeur" qui consistait à injecter du mystère au cœur d'un protocole de jeu connu pour être à la fois rigide mais riche de possibilités infinies.

« Les problèmes sont la poésie des échecs. Ils exigent du compositeur les mêmes vertus que celles qui caractérisent tout artiste digne de ce nom : originalité, invention, harmonie, concision, complexité, et absence splendide de sincérité¹¹. »

C'est donc en artiste qu'il s'ingénie à entraîner le joueur (le lecteur) dans un faisceau d'interprétations aux coordonnées mouvantes. Dans *Lolita*, il y a une Reine, l'héroïne, et deux rois qui chacun de leur côté pensent posséder la Reine. Parallèlement au personnage féminin qui

⁹ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009, p.74.

¹⁰ Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, Paris, Julliard, 1973, p.37.

¹¹ *Id.*, p.175.

traverse les différentes péripéties avec désinvolture, alors qu'elle semble les subir, l'écrivain avance ses pions et se place du côté de son héroïne en laissant les deux Rois manipulateurs s'autodétruire. Il pervertit le protocole de jeu et s'amuse à perturber son lecteur dans une succession d'errances et de déambulations. Prenant modèle sur un système clos, il l'entraîne dans un faisceau de mouvements dont celui-ci peine à suivre la logique. Le récit porte une charge déstabilisante et d'autant plus complexe que les règles sont faussées par la difficulté qu'a le lecteur à suivre logiquement l'évolution des positions. Les qualités qu'il attribue au compositeur guident aussi l'ordonnance de ses romans.

L'étude des papillons était également pour lui source de rapprochement avec le travail artistique, même s'il aimait préciser qu'il s'y intéressait de manière uniquement scientifique :

« Je m'intéresse à la classification, aux variations, à l'évolution, à la structure, à la répartition, aux habitudes des lépidoptères : ça a l'air impressionnant, mais en fait je ne suis un expert qu'en ce qui concerne un tout petit groupe de papillons. (...) Je pense que dans une œuvre d'art il y a une fusion entre deux choses : la précision de la poésie et la fièvre de la science pure¹². »

Là encore, de la même manière qu'il procède au retournement des qualificatifs que l'on accorde habituellement à la poésie (expression d'une fièvre créatrice) et à la science (précision des observations), Nabokov s'amuse à perdre son lecteur dans des protocoles de narration aux règles mouvantes, mélangeant insidieusement fiction et autobiographie, temps de la narration et temporalité historique. Ainsi, dans *Ada ou l'ardeur*, son héros, Van Veen, évoque la matière de *La texture du temps*, ouvrage qu'il est en train de terminer et qu'il soumettra bientôt à un lecteur absent :

« J'aime sensuellement le temps, son étoffe et son étendue, la chute de ses plis, l'impalpabilité même de sa gaze grisâtre, la fraîcheur de son continuum¹³. »

Le livre tel que le conçoit Nabokov devient un territoire de jeu qui s'amuse des modèles scientifiques pour exténuer les représentations

¹² V. Nabokov, *Intransigeances*, op.cit., p.20.

¹³ V. Nabokov, *Ada ou l'ardeur*, Paris, Fayard, 1975, p.637.

communes, mais aussi un territoire sensuel, où la langue éloigne la nostalgie pour laisser affleurer la mélancolie.

Explorer un parc de loisirs pour en tirer des images peut nous rapprocher de l'écrivain russe qui détourne les protocoles, en réinvestissant deux typologies liées au genre du paysage. D'une part les modèles picturaux d'interprétation de cette nature dont les représentations furent déterminées au fil des désirs successifs de s'en saisir et de l'asservir, et d'autre part les déplacements apportés par l'enregistrement photographique, qui ont cherché à inventer de nouveaux modèles pour se distinguer de codes picturaux de plus en plus anachroniques. Les deux modèles, picturaux et photographiques ont acquis aujourd'hui une complémentarité indissociable, au point que les artistes en usent et s'en amusent pour interroger l'actualité de nos représentations. À un Gerhard Richter qui va vers la photographie « *non pas en l'utilisant comme moyen de peindre mais en utilisant la peinture comme moyen de photographier*¹⁴ » répond un Jean-Marc Bustamante, qui s'est longtemps ingénié à faire de la peinture avec les moyens de la photographie.

Bustamante est un artiste atypique (il ne provient pas du sérail des écoles d'art) qui réalise des œuvres réputées difficiles. Il a provoqué une profonde remise en question des catégories établies et a bousculé les hiérarchies qui ont imprégné la fin des années 70, quand les photographes ont commencé à renouveler l'esthétique documentaire tandis que les artistes l'utilisaient de plus en plus comme un formidable outil conceptuel. Le premier travail qui l'a fait connaître s'appelle *Tableaux*, c'est une série de 138 photographies prises entre 1978 et 1982 à la chambre 20x25 et tirées en grand format. Bien qu'elles aient été réalisées avec un matériels similaire à celui des Becher ou de Thomas Ruff, ces photographies se distinguent par la mise en relief d'une *tempérance iconographique*¹⁵ ; un retrait par rapport au sujet caractérise des images où l'humain est figuré par les traces d'exploitation d'espaces sans qualités.

¹⁴ Robert Storr, *Gerhard Richter. Forty years of painting*, New York, MoMA, 2002, p.36.

¹⁵ Jacinto Lageira, *Jean-Marc Bustamante. Cristallisations*, Arles, Actes Sud, 2012, p.57.



Jean-Marc Bustamante, *T.39.80*, 1980, 111,5 x 138 cm

Considérant les origines du documentaire comme un modèle à connotation scientifique, modèle lié à l'exaltation provoquée par la possibilité d'enregistrer précisément la totalité du monde, l'instantané peut en être considéré comme la réciproque, l'atout dont dispose le photographe pour exprimer la précision de ses cadrages, pour laisser advenir ses sujets d'élection. En choisissant de délaissé le protocole, le risque était de parcourir le paysage dans une déambulation désinvolte, à la manière d'un touriste en mal d'exotisme. Cette possibilité s'imposa néanmoins comme un terreau possible pour développer des recherches plastiques centrées sur une approche photographique du paysage contemporain et sur un impossible arbitraire du regard. De même que Nabokov insinue dans ses constructions littéraires un regard sensible qui accorde une grande place à une forme de candeur, il ne semble pas irréaliste de laisser advenir une innocence de regard dans un espace paysager rationnellement conçu. Comme Nabokov fait circuler son héros au cœur de phases historiques qui le dépassent mais dont il

s'accommode avec délectation, une exploration bienveillante du paysage pouvait parfaitement accompagner une compréhension lucide de ses caractères spécifiquement contemporains. Être la figure du *wanderer* dans un environnement incongru entraînera donc d'en revisiter tous les aspects historiques. Ainsi naquit le travail de recherche, s'organisant comme une commande personnalisée et qui devait se structurer autour d'un va-et-vient entre les prises de vues, reflétant une liberté de cheminement, et leur analyse, soutenue par une exploration avisée des modèles historiques.



Gerhard Richter, *Wiesental*, 1985, 90 x 95 cm

Les modèles du paysage ne s'imposent cependant pas d'eux-mêmes et ne sont pas restitués spontanément par la photographie dans un agencement inédit. Dès la fin des années 60 Gerhard Richter procède par un jeu de référence et de distanciation pour réinventer une forme de peinture qui doit beaucoup à l'exemple de son compatriote dresdois Caspar David Friedrich.

« En se réappropriant la peinture de paysage par l'intermédiaire de la photographie, il proposait un moyen de raviver et d'adapter au

*regard de l'époque un genre traditionnel et captif de l'histoire de l'art*¹⁶. »

Richter s'appuie sur la photographie pour effectuer cette reconquête, l'utilisant pour effacer le contexte idéologique et spirituel qui entoure la peinture romantique, et pour mettre la nature à distance. Grâce à la photographie, il réalise une peinture qui peut se débarrasser des genres, l'image mécanique en supportant seule le fardeau. Le peintre se défait du point de vue, de l'arbitraire de la composition, du contact avec un motif, quel qu'il soit, et même de ce qui pourrait le mettre en contact avec la mémoire visuelle qui a nourri ses premiers pas en peinture. Par la grâce de la photographie il évacue en somme tout ce qui n'entre pas dans une confrontation directe avec la peinture elle-même.

Le photographe ne peut quant à lui se débarrasser aussi aisément de la contingence, mais celle-ci ne l'empêche pas d'entretenir un dialogue avec la peinture, en sachant qu'il portera sur l'environnement historique des représentations et sur la transcription picturale de ce que l'on continue à appeler la perception de la nature. Il y a un mouvement qui pousse à continuer à faire des photographies, et qui nécessite d'instaurer un retour sur les différentes modalités d'expression plastique, en prenant la mesure de leur possible modernité. Cette volonté explore également l'histoire toujours jeune de la photographie, et notamment de la photographie documentaire, attachée à la dimension sociale d'un territoire parcouru consciencieusement. Notre projet s'inscrit dans l'exploration critique d'une approche photographique du territoire contemporain, et de même que Richter s'est appliqué à peindre des paysages en ne semblant ne parler que de peinture, nous mettons en place une démarche artistique soucieuse de s'inscrire dans un réseau de références historiques pour affirmer la nécessité de percevoir notre environnement avec la photographie.

¹⁶ Dietmar Elger, *Gerhard Richter*, Paris, Hazan, 2010, p.138.

Déambulation 2 : *Aménagements paysagers et fonctionnels*



GP.6.06.09



GP.5.06.09



GP.16.09.09



GP.12.09.09



GP.27.01.10



GP.54.03.10



GP.26.01.10

I. B- Du jardin paysager au paysage comme jardin

1/ Le jardin paysager, histoire et esthétique

L'Angleterre au XVIII^e siècle, orientations de l'esthétique - Le "connoisseur" et le sublime - Du sublime au pittoresque, l'art du jardin - La querelle, jardin art autonome ou soumis à une esthétique picturale - Théorisation des caractères du pittoresque - Le jardin anglais, un modèle sclérosé

« Dans le jardin, il ne peut pas y avoir de paysage. Il peut seulement s'y proposer des rappels, des citations de types de paysage¹⁷. »

Au XVIII^e siècle, avec la dynastie des Hanovre, entre 1714 et 1830, l'Angleterre connaît une grande période de paix. Les domaines de l'aristocratie anglaise voient les châteaux forts céder la place à des maisons plus confortables et plus adaptées aux nouvelles exigences d'une noblesse soucieuse non seulement d'acquérir des terres ou de rentabiliser les grands domaines familiaux mais de les embellir pour asseoir le surcroît de prestige qu'ils confèrent tout en leur donnant une dimension symbolique, représentative d'un état d'esprit et d'une volonté de gouvernance plus libérale. Cet embellissement prend un double aspect, extérieur, tourné vers l'entretien des terres agraires, et privé, dans l'aménagement des nouvelles demeures et de leurs alentours immédiats. Les fortunes conséquentes des grands propriétaires terriens peuvent ainsi servir à acheter de la peinture, dans des proportions importantes.

« Des artistes étrangers déclaraient que l'aristocratie et la gentilhommerie sur laquelle Anne régnait serraient dans leurs manoirs ruraux autant de tableaux de maîtres italiens célèbres qu'on en pouvait compter dans tous les palais et les musées de Rome elle-même¹⁸. »

Les connaisseurs profitent ainsi de la nouvelle tradition du "grand tour" effectué par les jeunes nobles à travers l'Europe jusqu'en Italie, pour développer des collections de peinture considérables, présentées

¹⁷ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p.102.

¹⁸ G.M. Trevelyan, *Histoire sociale de l'Angleterre*, Paris, Payot, 1949, p.268.

dans des châteaux de style palladien. C'est aussi un moyen pour l'art anglais de rattraper son retard sur l'art continental. La pratique du "grand tour" favorise ainsi le développement de la peinture de paysage, genre qui va se développer tout au long du siècle et dont les modèles sont Claude Lorrain, adulé, ainsi que Gaspard Dughet. Les connaisseurs tentent ainsi d'établir des rapprochements entre le goût du beau et le sens de la morale. Le gentilhomme doit allier le culte du beau à l'amour de la vertu.

Ce contexte favorise l'émergence d'une culture anglaise qui va s'édifier contre celle du continent, en adoptant peu à peu la langue insulaire tant dans le domaine scientifique que dans la littérature et la poésie. « *Ce fut au cours du XVIII^e siècle qu'une habitude, commencée à l'époque des Stuarts, s'installa définitivement : l'habitude pour les gens instruits d'écrire en anglais et non plus en latin.*¹⁹ » Ainsi Jonathan Richardson, peintre, collectionneur, est-il aussi le premier penseur à publier en 1715 un ouvrage de théorie de l'art en anglais, *An Essay on the Theory of Painting*. Dans cet ouvrage fondateur, Richardson emploie le terme pittoresque pour souligner non seulement un lien entre la nature et le travail du peintre, mais également pour caractériser l'état d'esprit empreint de curiosité qui doit guider et permettre d'affiner un goût sûr :

« L'Esprit d'un Peintre est rempli, ou le doit être des pensées les plus nobles de la Divinité, des Actions les plus éclatantes des grands Hommes de tous les Siècles, des Idées les plus belles & les plus élevées de la Nature Humaine ; & il observe toutes les beautés de la création. S'il a un véritable goût Pittoresque (en français dans le texte), le plaisir qu'il ressent ces sortes de choses contribuera extrêmement à produire cet heureux état de l'Esprit, qui lui est si nécessaire. (...) Il est vrai, que les Hommes en général peuvent voir, aussi bien qu'un Peintre ; mais non pas avec les mêmes yeux. On doit apprendre à voir, de même qu'on prend à danser : les beautés de la Nature se découvrent à notre vue peu-à-peu, après une longue pratique dans l'Art de voir. Un œil judicieux & bien-instruit remarque une beauté

¹⁹ G.M. Trevelyan, *Précis d'histoire de l'Angleterre*, Paris, Payot, 1955, p.343.

admirable dans les Formes dans les Couleurs des choses les plus ordinaires²⁰. »

L'émancipation s'accompagne d'une tentative de s'éloigner des goûts issus de la cour de Versailles, qui faisaient jusqu'alors autorité, mais qui ne peuvent plus correspondre au nouvel ordre libéral en train de se dessiner.

En même temps qu'elles affirment leur autorité morale et politique, les élites sociales cherchent à affirmer leur pouvoir et leur prédominance dans la maîtrise du goût en réaffirmant la sureté du jugement artistique de l'élite insulaire.

« Il est incontestable que tout homme doit employer une grande partie de sa vie à collecter des matériaux nécessaires à l'exercice de son génie. À strictement parler, l'invention n'est guère plus qu'une nouvelle combinaison de ces images glanées et précieusement déposées dans la mémoire : rien ne sort de rien. Qui ne rassemble pas de matériaux ne peut produire de combinaisons²¹. »

Alessandra Ponte insiste sur la volonté commune au directeur de la Royal Academy comme à la plupart des dilettantes anglais de favoriser les occasions de rencontre avec des sujets variés pour « amasser un stock d'idées ».

La certitude de vivre dans le meilleur système politique qui soit s'accompagne d'une distinction sociale qui valorise encore, s'il en était besoin, la conviction de l'aristocratie de détenir des normes d'éducation supérieure tout en rappelant son niveau d'exigence. En 1719, Jonathan Richardson distinguait le “connoisseur” de l'observateur ordinaire, qui faisait malgré tout partie des “gens de qualité”, ceux qui ont accès à l'art, et qu'il faut encore distinguer des “gens du peuple”, incapables quant à eux de comprendre la “perspective immense” présente dans un “ciel bien étoilé dans une nuit claire”. La personne de qualité prend spontanément, de par son éducation, la mesure du sublime d'un ciel étoilé en distinguant son

²⁰ Jonathan Richardson, “An Essay on the Theory of Painting”, *Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIIIe siècle*, textes présentés par Marie-Madeleine Martinet, Paris, Aubier, collection bilingue, 1980, p.87.

²¹ Joshua Reynolds, “Discourse II. Delivered to the Students of the Royal Academie, on the Distribution of the Prizes, December 11, 1769”, cité par Alessandra Ponte, *Le paysage des origines*, précédé du voyage en sicile (1777) et de Lettre de Rome à George Romney (1776) de Richard Payne Knight, Besançon, L'imprimeur, 2000, p.101.

immensité, l'ouverture qu'il provoque sur d'autres mondes possibles, l'appel angoissant de l'infini. Mais dès qu'il s'agit d'art, il faut opérer un déplacement, et si l'homme de qualité ne sait pas l'effectuer, s'il se montre incapable d'ouvrir les yeux pour goûter les "beautés de l'invention", il se retrouve au niveau du vulgaire.

« L'esprit se trouve tout autrement touché & il sent un plaisir, que les notions communes ne sauraient jamais fournir. De même, ceux qui à-présent ne peuvent comprendre, qu'on puisse trouver autant de plaisir en voyant une bonne Pièce de Peinture, ou de Dessin, que les Connoisseurs prétendent y trouver, n'ont qu'à apprendre à bien voir la même chose. Dès que leurs yeux seront ouverts, ils auront acquis, pour ainsi dire, un nouveau Sens²². »

Cette conviction est partagée par la plupart des théoriciens anglais du XVIII^e siècle, tous soulignent que l'accès à la beauté est réservée à une élite supérieure, qui de plus sait manier la langue : *« Les tableaux ne peuvent s'adapter aux esprits les plus simples, comme malheureusement la parole le peut²³. »*

Ce sens supérieur est donné à l'esthète capable non seulement de reconnaître la beauté dans l'environnement le plus commun, mais aussi de percevoir lorsqu'elle advient la dimension de sublime présente dans une scène particulière. Les notions de beau et de sublime sont au centre des préoccupations anglaises de l'époque. Le pittoresque devient alors un concept clé qui permet d'accentuer les notions historiques en singularisant le goût anglais. Le terreau du pittoresque est le sublime. Dès lors se pose la question de savoir comment acquérir cette faculté d'éprouver le sublime en le distinguant sans ambages de ce qui est simplement grand. Le sublime est la "résonance d'une grande âme", il réside dans la faculté de concevoir des pensées élevées, et donc nécessite chez le sujet une capacité à se laisser surprendre, liée à une culture classique du bon goût. Il faut savoir accueillir la surprise, être capable d'établir une différenciation entre ce qui mérite de provoquer un sentiment

²² J. Richardson, *op.cit.*, p.89.

²³ Horace Walpole, "Anecdotes of Painting in England", *Art et nature en GB*, *op.cit.*, p.177.

passionné et ce qui est déjà de l'ordre de l'ordinaire, homologué, ratifié par son environnement culturel.

Je sais distinguer ce qui relève de la démesure parce que j'ai intégré les règles qui fondent la mesure et la composition équilibrée, édifiée et édifiante, éloquente en somme. Le sublime manifestera le débordement de l'éloquence par elle-même. Cependant pour l'éprouver, je dois être en mesure d'apprécier cette dimension d'éloquence. Burke distingue du lot commun les personnes capables de saisir ce qu'il peut y avoir de sublime dans un beau poème, constatant que *« les plus beaux poèmes sont peu compris de gens continuellement employés à des travaux grossiers²⁴. »* Ce qui est valable dans le domaine littéraire, qui exige un certain degré d'apprentissage, se retrouve pour lui dans le domaine visuel : *« je ne me suis jamais aperçu que la peinture eut une grande influence sur les passions de la classe commune²⁵. »* Il importe d'ailleurs très peu que cette peinture soit bonne ou mauvaise. Le sublime, ce sentiment le plus élevé, le plus passionné que l'on puisse éprouver s'accommode mal de la clarté du discours pictural, il se ressent de manière beaucoup plus intense dans un poème qui va créer des images obscures, de celles qui nous mettent en contact avec l'infinité et l'éternité, car *« une idée claire ne signifie rien d'autre qu'une petite idée²⁶. »* Seul celui qui possède le bon sens du goût peut énoncer pareille maxime. L'individu commun ne peut accéder au sublime, qui comme le remarque judicieusement Burke dépasse nettement la reconnaissance du beau.

Cette conception élitiste du sublime n'est pas présente comme telle de l'autre côté de la Manche lorsque la notion est présentée dans l'Encyclopédie ; le Chevalier de Jaucourt qui a rédigé l'article ne pense pas que la faculté de reconnaître le sublime s'acquière, elle est en nous, dans un lien immesurable entre la nature et notre nature.

« Cette différence du grand & du sublime, me semble certaine ; elle est dans la nature, & nous la sentons. De donner des marques & des règles pour faire cette distinction, c'est ce que je n'entreprendrai pas, parce que c'est une chose de sentiment ; ceux qui l'ont juste & délicat,

²⁴ Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 1973, p.109.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Id.*, p.113.

*feront cette différence. Disons seulement que tout discours qui élève l'âme éclairée avec admiration au-dessus de ses idées ordinaires de grandeur, & qui lui donne une plus haute opinion d'elle-même, est sublime. Tout discours qui n'a ni ces qualités ni ces effets, n'est pas sublime, quoiqu'il ait d'ailleurs une grande noblesse*²⁷. »

Le sublime est sensible dans la rhétorique politique ou la poésie épique, domaines complémentaires pour De Jaucourt, lié à une force de persuasion, à la capacité pour le poète ou l'orateur de révéler et rendre évidente une image *a priori* terrifiante. Dans le domaine esthétique, il paraît légitime de l'associer à la nature dans ce qu'elle conserve pour nous de sauvage et surtout d'indomptable. Le poète saura faire passer dans une même image la puissance de ce qu'il perçoit et l'intuition de son orgueilleuse candeur. Les images qui sont évoquées par l'auteur de l'article de l'Encyclopédie ne sont jamais qu'évoquées, produites par une parole qui prend autorité par ce pouvoir même. C'est aussi ce que traduit Richardson lorsqu'il donne le pouvoir au *connoisseur* de provoquer chez les personnes à qui il s'adresse une capacité de perception renouvelée et accrue : « *un homme ainsi éclairé connaît (...) quel était leur jugement à faire voir les choses du beau côté, où à suppléer une Beauté idéale à celle qu'ils voyaient*²⁸. » La faculté esthétique influe sur la contemplation de la réalité parce qu'elle contribue à meubler l'esprit de souvenirs à travers lesquels on regarde ensuite le monde. Cette idée répond à une théorie très répandue au XVIII^e siècle, présumant que la chose perçue et les images personnelles de chaque observateur se superposent dans le phénomène de la perception. Le *connoisseur* est celui qui connaît les poètes, sait saisir le sublime de leurs images les plus réussies, et peut transmettre ces images à son entourage, cultivé également, mais moins immédiatement sensible.

Le sublime se trouve dans la nature parce que les poètes ont inventé la possibilité de transcrire par les mots l'émotion perçue, une émotion débordante, déstabilisante. Produire une image de cette émotion signifie donner par l'intermédiaire des mots la possibilité à son lecteur de saisir cette image par lui-même. Le *connoisseur* est le

²⁷ Louis de Jaucourt, article "Sublime. Art oratoire. Poésie, Rhétorique", dans *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome XV, Paris, Pergamon press, 1969.

²⁸ Jonathan Richardson, *op.cit.*, p.91.

relais du poète, il sait retrouver dans son environnement la dimension sublime qui échappera au commun des mortels. Kant, lorsqu'il expose froidement les caractéristiques du sublime, ne s'attache pas à l'idée qu'il n'est pas donné à quiconque d'en apprécier le spectacle. « *C'est plutôt dans ses états chaotiques, dans ses désordres et ses ravages les plus violents et les plus déréglés que la nature, pourvu qu'on y aperçoive de la grandeur et de la puissance, évoque le mieux les idées du sublime*²⁹. » Le sentiment du sublime est éprouvé dans certains types de situations, mais il y a néanmoins chez Kant une dimension sociale dans l'idée d'un beau universel, d'un goût partageable par tous, distinct de la dimension politique incluse chez les anglais dans la notion de goût, qui rend manifeste une distinction entre celui qui a le pouvoir de saisir l'insaisissable et les autres.

Pour Kant il y a une différence de degrés dans l'appréhension du beau et du sublime, deux formes du "sentiment raffiné", qui n'est pas tributaire d'une qualité d'éducation mais de la simple observation des phénomènes naturels, qui nous sont extérieurs : « *De grands chênes et des ombrages solitaires dans un bois sacré sont sublimes ; des lits de fleurs, de petites haies, des arbres taillés en figure, sont beaux. La nuit est sublime, le jour est beau. [...] Le sublime émeut, le beau charme*³⁰. » Il est toujours question de notre perception et de notre capacité à être inquiétés ou rassurés face au spectacle de la nature, mais non d'une distinction entre différents qualités de récepteurs.

Entre le beau et le sublime peut prendre place le pittoresque, facteur d'un équilibre qui délaisse le "grand" goût mais se présente comme un héritier de l'art accessible au plus grand nombre. Le pittoresque est une catégorie liée à la perception visuelle, tournée vers un type particulier d'expérience sensible, contrairement à l'idée du sublime, qui se donne comme spectacle irréductible, il autorise une accommodation, par des déplacement qui accompagnent la recherche d'un point de vue ajusté. Ce déplacement est possible, il permet de cadrer pour transformer l'émoi visuel en image, alors que dans l'expérience du sublime le cadrage est empêché, un spectacle nous

²⁹ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), Paris, Gallimard, 1989, p.177.

³⁰ Id., *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1764), R. Kempf trad, Paris, Vrin, 1980, p.17.

dépasse et nous désarçonne en nous projetant hors d'un temps mesurable.

Au XVIII^e siècle en Angleterre, les théoriciens sont aussi poètes, ils font aussi partie d'une société composée de riches propriétaires terriens qui s'emparent du territoire pour faire fructifier la terre, mais aussi pour l'habiller selon un goût qui leur sera propre. Tous ces gentlemen, qu'ils soient ou non issus de la noblesse terrienne, étaient fiers d'être des gentilshommes campagnards, soucieux du lustre de leur demeure rurale comme du rendement de leurs terres. L'art des jardins se développe au cœur d'une société où l'embellissement des terres assoit le prestige social. William Kent (1685-1748) est le père du style *picturesque*, qui va pourtant connaître le long du siècle des transformations profondes en accompagnant un goût de plus en plus prononcé pour une nature vivante et non domestiquée. En 1785 Horace Walpole en retrace l'histoire en partant d'une critique du jardin traditionnel anglais, véritable dégénérescence du morceau de terre carré dont la fonction était originellement d'enclorre le potager destiné à nourrir une famille. Ce carré s'agrandit « *quand l'orgueil et le goût exclusif de la propriété ont pris des forces*³¹ », les haies qui l'entourait cédèrent la place à des murailles servant d'abris à des arbres fruitiers, « *le goût du faste et l'ennui de la solitude se combinèrent pour imaginer quelque chose qui put enrichir et vivifier une possession insipide et inanimée*³². » Les débauches de jets d'eaux et de colonnades alliées à une géométrisation à outrance n'ont fait que dénaturer peu à peu l'idée originelle du jardin.

« *Dans les mains de l'homme simple et sauvage, l'art n'était que le coopérateur de la nature ; dans les mains de la richesse fastueuse il devint le moyen de la combattre, et chaque embellissement nouveau ne fut qu'un pas de plus pour s'éloigner de la "nature"*³³. »

La passion excessive pour la décoration et l'apparat se fit toujours à « *l'exclusive de la nature et de la perspective*³⁴. » Pour Walpole se perdaient dans ces jardins les liens avec la nature mais aussi avec ses

³¹ Horace Walpole, *Essai sur l'art des jardins modernes* (1785), Paris, Mercure de France, 2002, p.20.

³² *Ibid.*

³³ *Id.*, p.21.

³⁴ *Ibid.*

représentations. Il reconnaît en Kent et en “Capability” Brown des sauveurs, qui ont su ouvrir les jardins à la nature en ordonnant leur parcours comme des compositions classiques.

Ce mouvement ininterrompu tout au long du siècle commença par la suppression des enceintes murées et l'invention des fossés, « *essai hasardé qui parut si étonnant alors qu'on l'exprima vulgairement par une exclamation ha! ha! pour marquer la surprise de trouver soudainement une brèche imprévue à la promenade*³⁵. » Le fossé, que Walpole nomme un “grand pas”, caractérisa dès lors le jardin anglais, et Kent déploya son génie pour l'insérer avec art dans son environnement immédiat.

*« Ainsi le pinceau de son imagination prodigua tous les artifices d'un beau paysage aux scènes qu'il dessina. Les grands principes sur lesquels il travaillait étaient la perspective et le clair-obscur. Des groupes d'arbres rompirent l'uniformité d'une clairière trop étendue; des bois, des arbustes toujours verts contrastèrent avec l'éclat des campagnes (...), il réalisa les compositions des grands peintres*³⁶. »

À la fin du siècle l'art du jardin s'est tant développé que les amateurs éclairés ne sont pas toujours d'accord sur l'importance à donner aux deux modèles qui les caractérisent, la nature et la peinture. “La querelle du pittoresque” apparaît à partir de cette mode qui consistait à créer des jardins en s'appuyant sur la composition de tableaux de paysage. Humphry Repton, paysagiste anglais (1752-1818) créateur de nombreux parcs privés vers la fin du XVIIIème siècle, accorde au jardin un rôle de représentation, en disant qu'il doit être le reflet d'une société qui a toujours su cultiver le bon goût ; le jardin est pour le gentleman le miroir de sa distinction sociale, il projette sur son entourage l'image d'un mode de vie basé sur l'équilibre et la maîtrise tranquille de son environnement naturel. Dans les débats autour du pittoresque, Repton affirme que la peinture ne peut pas servir de leçon à cette assurance, car elle remplace une austérité par une autre, en substituant au plus parfait désordre un ordre artificiel, un caprice ; or un caprice ne saurait tenir lieu de modèle exemplaire. À la sévérité de la nature, il associe une peinture qui ne peut la

³⁵ Horace Walpole, *op.cit.*, p.36.

³⁶ *Id.*, p.38.

traduire que par la rigidité de son vocabulaire. Le gentilhomme amoureux de son pays ne doit pas se contenter de s'inspirer de règles aussi stériles, alors que le sens de la mesure lui est déjà concomitant.

« Je ne peux pas m'empêcher de penser que déduire l'art des jardins des études de la nature sauvage faites par les peintres, serait comme déduire les principes de gouvernement des opinions sans règles de l'homme primitif. L'apparence soignée, la simplicité et l'élégance des jardins anglais ont reçu l'estime de notre siècle, comme juste milieu entre l'état sauvage de la nature et la raideur de l'art : de même que la constitution anglaise est un juste milieu entre la liberté des hommes primitifs, et les contraintes du gouvernement despotique³⁷. »

Uvedale Price (1747-1829) est également paysagiste, et s'il partage l'image positive du noble britannique possédant un sens inné du bon goût, il se place sur un terrain différent. Il considère les peintres capables de rendre la nature appréciable et d'en faire la source d'un plaisir esthétique. Cela ne passe pas par l'équilibre du bon goût, l'aspect poli et lisse, fondamentalement attaché au spectateur éduqué, mais par le pouvoir du peintre à organiser la variété et la complexité du tissu naturel, provoquant un déséquilibre dans un ordre visuel sclérosé et suggérant des associations d'idées de l'ordre de l'intime. L'art effectivement prolonge la nature, sans la contrarier, mais en invoquant une dynamique du regard, en mettant à contribution la faculté du spectateur à se laisser surprendre par ce que cette nature sauvage peut avoir de beau lorsqu'elle n'est pas parfaitement domestiquée et aplanie. Pour Price, les jardiniers qui “embellissent” les paysages *« sont tellement préoccupés par la contemplation des beautés des lignes et des courbes ondoyantes qu'ils négligent la variété et la complexité³⁸ »*. Price se livre ici à une critique du jardin ouvert dont Kent et Brown avaient établi le modèle, un jardin qui *« résulte de la manipulation et de l'assemblage dans l'espace d'un certain nombre de produits naturels sélectionnés, en vue de susciter divers effets de nature philosophique chez l'homme cultivé qui s'y engage³⁹. »*

³⁷ Humphry Repton, “Lettre à Uvedale Price”, *Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIIIe siècle*, op.cit., p.245.

³⁸ Uvedale Price, “Essais sur le pittoresque, comparé au Sublime et au Beau ; et sur l'intérêt d'étudier les tableaux, afin d'embellir les paysages naturels”, part I, ch. II, *Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIIIe siècle*, op.cit., p.249.

³⁹ André Corboz, *Le territoire comme palimpseste*, Besançon, L'Imprimeur, 2001, p.217.



“Deux versions du même jardin paysager : le jardin traité dans le style de “Capability” Brown ou de Humphry Repton et le jardin dans une version sans atours, ou pittoresque, à la manière de Richard Payne Knight.” Thomas Hearne, *The Landscape, a Didactic Poem*, Londres, 1795, planches I et II reproduites dans : Ponte Alessandra, *Le paysage des origines*, Besançon, L'imprimeur, 2000.

Au parcours savamment orchestré par Kent pour avoir l'air le plus naturel succède un goût pour des désordres plus imprévus. À la fin du XVIII^e siècle la nature sauvage, telle que les amateurs la trouvent dans la peinture de Salvator Rosa plutôt que dans celle du Lorrain, devient le nouveau parangon du pittoresque, accentuant son lien avec le sublime d'une nature farouche tout en l'ancrant durablement dans une sensibilité au paysage.

Le révérend William Gilpin (1724-1804) a développé dans le détail les caractéristiques du pittoresque dans les représentations picturales, toujours en rapport avec les concepts de beau et de sublime, dans l'esprit du goût anglais qui s'affirmait alors, mais surtout pour donner une autonomie à la notion :

« La rudesse des formes est le point de différence le plus essentiel entre le beau et le pittoresque, puisqu'elle paraît être la qualité la plus propre à rendre les objets particulièrement agréables en peinture⁴⁰. »

Le peintre attaché au pittoresque fuit l'harmonie trop polie et la symétrie, il évite également le lisse au profit du rugueux, mieux à même d'accrocher la lumière et de produire de beaux effets de clair obscur. Pourtant Gilpin distingue l'art de la composition picturale et l'art des jardins, dans lesquels trop de rudesse dans les aménagements produiraient trop de désordre, car dans les jardins, tous les objets doivent être « *nets et élégants*⁴¹. » Le pittoresque se distingue également du sublime dans son peu d'intérêt pour le grandiose, auquel il préférera le rustique :

« L'œil pittoresque ne trouve pas un plaisir particulier à voir les sommets pointus d'une montagne, ni cet arrangement d'un rocher en forme de château. Il préfère la nature dans sa simplicité, et il trouve le plus de beauté dans ses formes les plus usitées⁴². »

La composition pittoresque se base certes sur une observation précise de la nature, mais elle fait intervenir la fantaisie du peintre, qui restreint ses effets autant qu'il les cultive, car

⁴⁰ William Gilpin, *Trois essais sur le beau pittoresque* (1782), Paris, Éd. du moniteur, 1982, p.15.

⁴¹ *Ibid.*, p.31.

⁴² *Ibid.*, p.42.

« la nature présente rarement des compositions parfaites. Ses idées sont trop vastes pour l'usage de l'œil pittoresque, et elles ont besoin d'être restreintes par les règles de l'art⁴³. »

Ces règles de l'art sont celles qui intègrent l'imagination, associée en peinture aux origines du pittoresque. C'est une disposition particulière adoptée par le peintre, une capacité à associer divers éléments de la nature au sein d'une scène unique dans le dépassement des règles de représentation, pour les transcender. Lorsque la scène se fait secondaire et que prime le paysage, le peintre gagne aussi son autonomie par le biais du pittoresque. Il manifeste sa compréhension de l'ordre naturel tout en affirmant sa liberté, en organisant les éléments du paysage en vue d'une harmonie bidimensionnelle et selon des résonances résolument dosées et manifestement picturales. Il est relativement logique alors que le récepteur prenne en compte dans son appréciation de l'œuvre de plus en plus la facture, celle-ci supplantant dans la reconnaissance de la personnalité de l'artiste la qualité de son rapport à la nature. Il est peut-être alors naturel que l'originalité de l'artiste et sa volonté de se dégager de la mesure et de la bienséance provoque le déplacement du sublime, concept fort, et à terme la dilution de la notion de pittoresque, idée faible et outil de reconnaissance circonvenu, transitoire.

À partir de la lecture de Gilpin, Michel Conan rend compte du succès du pittoresque auprès des générations de touristes à venir, soucieux d'être bien préparés à l'expérience d'un paysage le plus souvent inconnu :

« En imitant Gilpin, chaque voyageur devient un artiste, en épousant son discours chacun peut évoquer ses expériences intimes de voyageur-paysagiste. C'est en cela que réside toute l'importance du mot pittoresque. Il peut être associé à une grande variété de situations, il permet des glissements entre la peinture et la nature, entre le climat et l'émotion dont l'imprécision même fait le charme des conversations. Son succès ne peut être compris que si l'on accepte le primat de l'expérience sensible sur le concept⁴⁴. »

⁴³ *Ibid.*, p.58.

⁴⁴ Michel Conan, "postface", William Gilpin, *op.cit.*, p.135.

La double dimension du pittoresque, présent dans l'art des peintres et guidant l'art des jardins, a précipité sa remise en cause en tant que modèle de découverte du paysage et a joué en défaveur de la remise en question de sa définition, au même titre que les caractères particuliers du jardin paysager anglais. Malgré la généralisation des caractéristiques du pittoresque dans la montée d'un tourisme planétaire qui en a précipité la vulgarisation, le jardin restera en Angleterre le miroir des mutations qui bouleversent l'organisation de la société.

« L'esthétisation de la nature a recouvert et légitimé une transformation radicale des rapports de production par suite d'une nouvelle répartition de la propriété foncière ; la forme du territoire y exprimait au plus près les contenus socioéconomiques du libéralisme naissant⁴⁵. »

Reflet de la prééminence du modèle économique anglais en train de se mettre en place, le jardin n'a rien d'une innocente reconstitution d'un milieu naturel, il s'appuie sur celle-ci pour fournir un cadre esthétique à des rapports sociaux, ce que relève Michel Conan :

« De 1750 à 1783, Lancelot Brown [...] fut l'artiste à la mode. Il était appelé par des nobles désireux de modifier l'image de leurs propriétés en même temps qu'ils en modernisaient l'économie⁴⁶. »

Les analyses de John Dixon Hunt vont dans le même sens :

« la pleine conscience de l'art des jardins à son plus haut niveau ne se traduit pas par l'idée "je vois le monde", mais "le monde est à voir" par un propriétaire particulier ou par un groupe ou une classe socialement ou géographiquement défini⁴⁷. »

Hunt voit dans le jardin une forme qui a tellement servi de modèle pour les siècles suivants que sa forme n'a jamais été remise en doute. Pour lui, le succès international de l'ouvrage de Walpole publié en 1785 généralisa durablement l'idée *« que le jardin paysager était la meilleure et par conséquent l'unique forme d'art des jardins⁴⁸ »* ; son style étant bien supérieur aux styles antérieurs, il avait atteint une perfection telle que Walpole ne pensait pas qu'il puisse changer après

⁴⁵ M. Conan, *op.cit.*, p.218.

⁴⁶ *Ibid.*, p.140.

⁴⁷ John Dixon Hunt, *L'art du jardin et son histoire*, Paris, Odile Jacob, 1996, p.49.

⁴⁸ *Ibid.*, p.89.

lui, « à ses yeux, William Kent et “Capability” Brown avaient élaboré un système apparemment éternel⁴⁹. » Hunt appelle de ses vœux une nouvelle histoire du jardin qui saura abandonner la soumission à une fausse évidence du modèle idéal, comme il pouvait y avoir en peinture une nature idéale, et qui saurait reconnaître qu’un jardin « représente et incarne une personne, une culture, une époque ou un lieu donnés⁵⁰. » Nous retrouvons dans cette analyse nos préoccupations de photographe, surtout lorsqu’il précise :

« une nouvelle histoire ne déviara pas de son sujet en s’égarant dans des analogies entre l’art des jardins et les autres arts, surtout dans l’analogie avec la peinture, qui sous-tendait et sous-tend toujours la nostalgie du pittoresque⁵¹. »

Le lien entre jardin paysager et la peinture entretiendrait une nostalgie morbide qui empêcherait son adaptation aux préoccupations contemporaines. Cependant un parc urbain comme celui de Miribel Jonage ne porte pas en lui cette nostalgie, il est adapté à une organisation sociale très différente du modèle anglais, de même que sa fonction économique n’est plus au service d’un seul grand propriétaire terrien. Le pittoresque historique lié aux affinités de riches propriétaires avec la peinture est en passe de s’émousser, en grande partie assurément à cause de l’éloignement persistant des modèles classiques. C’est pourtant dans cette interrelation forte entre l’art des jardins et la peinture de paysage que le pittoresque apparaît comme une notion capable de se régénérer au fil des temps, et même grâce à la contradiction qui a nourri sa propagation.

Gilpin propose dans ses essais une forme de réconciliation entre les vues divergentes d’un Humphry Repton et d’un Richard Payne Knight. Celui-ci visait les retrouvailles avec la vraie liberté de la nature sauvage, alors que le premier, en réintroduisant de la géométrie dans ses réalisations, cherchait à réconcilier l’aspect pratique avec la dimension esthétique du jardin. Tous deux gardaient cependant à l’esprit que le jardin renvoyait l’image d’une société fière de son équilibre politique.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p.98.

⁵¹ *Ibid.*

En quoi est-ce que un lieu comme “Grand Parc” exprime les aspirations d’une société post industrielle qui cherche à maintenir un contact avec la nature et exprime les ambitions d’une communauté à dominante urbaine soucieuse de fournir un espace vital à une population qui en est privée en temps ordinaire. Dans ce nouveau cadre, le pittoresque n’a pas à représenter un regret ou signaler une perte, il est une manière de nommer une expérience du monde dans un milieu en perpétuelle recherche d’équilibre.



Ian Hamilton Finlay, “Little Sparta”, photo DR.

Un poète a provoqué une exploration contemporaine du jardin anglais. “Little Sparta” a été conçu en 1966 par Ian Hamilton Finlay dans les collines d’Écosse. Sur la rive d’un étang, au bord de l’eau, le poète a installé un morceau de palissade sur lequel est gravé le mot *Picturesque*. La barrière semble issue d’un tableau de Constable comme la résurgence d’un délicat motif pictural qui a ensuite rejoint le vocabulaire des ornements propres aux jardins pittoresques du XVIII^e siècle. John Dixon Hunt évoque les deux modalités de perception qui s’offrent au visiteur. Celui-ci peut y voir une façon de tourner en dérision ce concept fade et stéréotypé. Ian Hamilton Finlay proposerait un point de vue ironique sur un élément de décor traditionnel en lui donnant un aspect maigre et désincarné, mêlant à

la désuétude de la notion l'injonction faite au touriste de considérer précisément cet endroit-là du jardin, dans cette configuration visuelle. Mais Hunt suggère une autre manière de saisir l'allusion, comme un hommage à une modernité politique issue de la Révolution française. Si le visiteur se souvient que les théoriciens anglais du pittoresque étaient les contemporains des révolutionnaires français, de Robespierre, de Saint-Just, ou même de Rousseau, personnalités célébrées dans d'autres parties du jardin, il pourra « *constater que le pittoresque était lui aussi un moyen radical de regarder et de reformuler le monde*⁵² ». La fragilité de l'installation vaut alors comme clin d'œil à l'éphémère modernité accordée à la notion, avant d'être galvaudée puis ridiculisée par son détournement à des fins touristiques. Auparavant Hunt associait les meilleures réussites du paysagisme moderne à une « *mise à l'écart de l'iconographie ou de la narration [capables malgré tout de] produire une intensité créative qui suscite ou rend possible une riche réponse de la part de toute sorte de gens*⁵³ ». Cette remarque rend compte de l'ambiguïté inhérente au pittoresque, qui en appelle à un regard inventif, individuel, et se plie pourtant à une multiplicité d'approches possibles, révélant alors sa dimension sociale.

⁵² John Dixon Hunt, *op.cit.*, p.152.

⁵³ *Ibid.*, p.149.

2/ Le parc urbain, pour un paysage fonctionnel

Denecourt et l'invention de Fontainebleau – Les Buttes-Chaumont et la Tête d'or, le pittoresque du XIXe – Grand Parc, données physiques – Réalité sociale et Pittoresque.

« Pour qu'il entre dans le circuit des échanges, il faut homogénéiser l'espace et le soumettre au quadrillage abstrait du système de production⁵⁴. »

Au cœur d'un paysage urbain dont l'aspect dépend fortement des activités économiques quotidiennes apparaissent des poumons, des espaces conçus comme des lieux nécessaires de respiration pour ces moments complémentaires de l'activité économique, les périodes de repos et de loisirs. Un des objectifs du parc urbain est de proposer une forme de partage culturel qui s'effectue en-dehors de l'environnement professionnel du quotidien. Une complémentarité doit être créée entre les deux périodes qui composent la semaine ordinaire d'activité urbaine. Et dans l'offre de loisirs, l'aménagement des espaces verts tient une place à part. Grâce à leur fonction éducative, ils nous rappellent que la nature existe encore, et qu'il faut la préserver. Cette préservation de la nature en milieu urbain se présente comme projet culturel dans le sens où elle transpose une expérience intime dans un contexte social, dans le dessein de créer du lien, de favoriser l'échange, et donc de renforcer le sentiment d'appartenir à une même société et d'en partager les mêmes valeurs, des valeurs canoniques.

Claude-François Denecourt (1788-1875) est peut-être l'un des premiers paysagistes modernes, héritier d'une tradition des jardins anglais et précurseur de l'aménagement à venir des parcs urbains. Grand amoureux de la forêt de Fontainebleau, il n'aura de cesse d'en défendre la mise en valeur paysagère contre son exploitation économique. Il écrira au moins deux fois à Napoléon III pour l'enjoindre de préserver la forêt de tout usage mercantile. *« Dans sa première missive [en 1862], il écrit à l'Empereur afin qu'il use de son pouvoir*

⁵⁴ Michel Corajoud, *Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*, Arles, Versailles, Actes sud, Ensp, 2010, p.19.

pour épargner les sites les plus pittoresques de la forêt du “vandalisme” des carriers⁵⁵. »



Narcisse Diaz de la Peña, *Forêt de Fontainebleau, enceinte palissadée*, 1868, 85 x 106 cm

Le grès de la forêt est en effet exploité par une foule de petites sociétés engageant plusieurs centaines d'ouvriers carriers depuis le XIII^e siècle et le restera jusqu'en 1907. Ardent défenseur d'un usage purement touristique des lieux, Denecourt publie son premier guide en 1839. Se présentant d'abord sous forme d'un petit fascicule, celui-ci sera augmenté et réédité jusqu'en 1931 (il connaît 11 éditions entre 1839 et 1848). Le premier des randonneurs, le “Sylvain” de la forêt de Fontainebleau commence ainsi à rendre publique sa passion pour les paysages de celle-ci l'année même de l'invention de la photographie. Il sera aussi le premier à créer des sentiers pour offrir aux esthètes des parcours plus aisés et les diriger dans la découverte de surprises visuelles obtenues de façon plus confortable.

⁵⁵ Bernard Kalaora, “Les salons verts, parcours de la ville à la forêt”, *La théorie du paysage en France*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p.122.

« Dans le même temps que l'aménageur détruit les obstacles qui interceptent la libre circulation du regard, il crée des vides qui assurent la circulation de l'air⁵⁶. »

Le peintre ou le touriste n'a plus à s'inquiéter de tracer son chemin ni à être anxieux d'être désorienté. Le photographe pourra prévoir son itinéraire de manière rationnelle, il aura ainsi moins de chance de rater un site ou un point de vue caractéristiques.

À partir de 1839,

« Denecourt exprime la nouvelle forme de sensibilité sociale dans laquelle va s'inscrire la forêt [de Fontainebleau]. Avec les peintres, les artistes et les voyageurs qui possèdent le sentiment du beau, il se veut le défenseur de la forêt comme objet culturel et artistique⁵⁷. »

Bernard Kalaora explique bien comment les sentiers tracés par Denecourt ne sont pas destinés à faciliter la traversée de la forêt, mais sont dessinés pour guider le promeneur sensible dans l'entrelacs des points de vue et l'amener à découvrir les sites les plus grandioses. Denecourt devient le scénographe de la forêt, il organise une circulation au sein d'un édifice architectural, chaque paysage se présentant comme une œuvre d'art mise en espace et rendue accessible au visiteur. Dans ses guides, le touriste est invité à emprunter des chemins sinueux, à l'opposé des routes droites qui mènent d'un point à un autre. L'auteur souligne le caractère artistique des excursions qu'il propose. *« Une journée à Fontainebleau passée selon les règles et les rites imposés par le guide est une "journée d'artiste"⁵⁸ »*. Il procède ainsi à une interversion en précisant que les paysages que rencontrera le promeneur *« sont dignes des pinceaux des meilleurs artistes⁵⁹. »* Le musée dont Denecourt veut préserver l'intégrité est un musée naturel dont les œuvres sont calquées sur les plus belles peintures.

L'action de Denecourt portera ses fruits de manière éclatante, sa conception de la forêt de Fontainebleau comme espace artialisé est institutionnalisée entre 1853 et 1861 par une série de décrets qui la

⁵⁶ B. Kalaora, *op.cit.*, p.113.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p.130.

⁵⁹ *Ibid.*

transforme peu à peu en réserve, et elle devient au milieu du XIX^e siècle une source inépuisable de motifs pittoresques pour les peintres en quête d'une nature encore sauvage aux portes de Paris. La sanctuarisation des paysages de la forêt de Fontainebleau sera pour nous un modèle essentiel, dans un double mouvement de confrontation, avec les actualisations de l'imaginaire du paysage à la fin du XX^e siècle, et avec la photographie.

Le pittoresque grandiose de la forêt de Fontainebleau donnera des idées à Hausmann au moment de la restructuration de la capitale, lorsqu'il faudra créer des réserves d'air pur pour favoriser l'assainissement de la ville. Le parc des Buttes-Chaumont, dessiné par Jean-Jacques Alphand, est inauguré le 1^{er} avril 1867. D'une superficie de presque 25 hectares, « *ce parc paysager, romantique en diable, est le plus escarpé et le plus grand des jardins publics de Paris*⁶⁰ ». Le jardin prend la place des "carrières d'Amérique", d'où étaient extraites du gypse et des pierres meulières. Exploitées jusqu'en 1860, ces carrières constituaient un terrain accidenté qui a induit le dessin des falaises. Avant de devenir un haut lieu de la carte postale et de la fabrication du souvenir dominical, Henri Le Secq y trouva un terrain propice pour exercer son goût des sols ravagés par le passage et l'action des hommes.

C'est également une décharge à ciel ouvert qui est éliminée. Située hors des limites de la ville, l'extension urbaine commandant déjà d'organiser l'espace pour faire disparaître cet usage domestique sauvage. C'est donc devenu un jardin pittoresque qui s'est distingué du jardin à la française en privilégiant un parcours escarpé et des reliefs dramatisés inspirés des paysages de Fragonard (1732-1806) où d'Hubert Robert (1733-1808). Les Buttes-Chaumont revisitent le jardin anglais avec des références baroques, plus appropriées pour élaborer un parcours riche en points de vue dans un cadre restreint et accidenté.

⁶⁰ paris.fr/portail/loisirs, site consulté en octobre 2011.



Henri Le Secq, *Carrière*, 1854-55, calotype



Hubert Robert, *Le Bosquet des bains d'Apollon à Versailles*, 1803, 99 x 130 cm, Paris, Musée Carnavalet

Le parc de la Tête d'or fut inauguré en 1862, après cinq années de travaux. La construction de cet espace de 105 hectares fut décidée en 1856, sous l'insistance du sénateur Vaïsse, préfet et maire de Lyon, qui «*fit admettre la nécessité pour les lyonnais d'un nouvel et vaste espace de*

détente afin “d’offrir la campagne à ceux qui n’en ont pas”⁶¹ ». Bien entendu cette campagne n’en est pas une, c’est un tableau créé de toute pièce et sans aucun lien avec le paysage issu du cours du Rhône à son entrée dans Lyon, et dont un côté du parc suit le parcours.

Les frères Bühler n’ont fait que profiter de la grande digue qui protège le site des débordements du fleuve pour créer

« ex nihilo une nouvelle “nature”, un tableau pittoresque coupé, de fait, de ses horizons larges ; (...) aujourd’hui le parc existe comme un très beau fragment de paysage refermé sur lui-même, comme un ailleurs qui, à une très grande proximité du centre-ville, enchante les lyonnais⁶². »



Jean-Honoré Fragonard, *L'île d'amour*, 1768-70, 71 x 90 cm, Lisbonne, Fondation Gulbenkian

Les points de vue établis par ses concepteurs sont centripètes, organisés à parti des sept entrées du parc. Les perspectives tournées vers l’intérieur scandent le parcours circulaire qui suit les grilles du parc et l’isolent de l’extérieur. Lorsqu’on pénètre dans ce lieu, c’est le

⁶¹ lyon.fr/vdl/sections/environnement/parcs_jardins, site consulté en octobre 2011.

⁶² M. Corajoud, *Le paysage, c’est l’endroit où le ciel et la terre se touchent*, op.cit., p.114.

dépaysement qui est privilégié, autour de quelques pôles d'attraction : le lac, la roseraie, les serres, le zoo. Il n'y a rien de campagnard dans ces choix, mais au contraire une volonté d'organiser une forme de pittoresque autour de la richesse et de la luxuriance, une « *image de nature idyllique, horticole et domestiquée*⁶³ ». C'est une image, un lieu d'évasion détaché de la réalité urbaine. Son usage reste aujourd'hui le même, les différents pôles d'intérêt ont toujours pour fonction de ralentir la promenade (il n'est pas si grand) tout en fournissant un attrait suffisamment dépayasant pour rester un lieu d'escapade et de délassement.

La réalisation du Grand parc de Miribel Jonage a rendu visible les changements de mentalité et d'objectifs quant à la figure que doit prendre un espace vert envisagé comme un lieu de détente. La taille du parc de la fin du XXe siècle est un facteur important de son organisation. Les attentes même du public utilisateur se sont adaptées à la sensibilisation récurrente aux questions d'environnement. Cela se traduit régulièrement dans les messages adressés aux gestionnaires du site, du genre "n'en faites pas un parc de la tête d'or". L'attente nouvelle est maintenant tournée vers la découverte d'espaces moins clairement dessinés dans l'optique d'un parcours organisé, balisé. Pour provoquer chez le promeneur un sentiment de la nature acceptable l'enclos doit être organisé selon un schéma irrégulier, accidenté, un peu désordonné.

"Grand Parc" répond à la fois à un besoin humain, en tant que réserve d'eau potable pour le Grand Lyon, et à un programme d'ordre social, en proposant des espaces de loisir aux habitants qui disposent d'un espace vital restreint et saturé. À ces deux fonctions s'ajoute un projet d'ordre politique, qui consiste à délimiter clairement certains lieux dévolus à des espaces "naturels" pour maintenir un minimum de biodiversité et sensibiliser le citoyen à une persistance possible du "naturel", c'est aussi un parc de loisirs et d'éveil écologique.

Son histoire commence en 1965, quand les rapports d'urbanisme se multiplient pour préconiser la création d'un plan d'eau de 1500 ha qui permettrait de proposer aux citoyens "des loisirs

⁶³ *Ibid.*

de fin de semaine et de fin de journée”, en se basant sur la progression de la ville et donc des demandes de loisirs. Dans cette optique est autorisée le 1^{er} avril 1968 la création d’un syndicat mixte regroupant les onze communes riveraines, les conseils généraux de l’Ain et du Rhône.

En 1990 s’affrontent deux logiques, l’une prônant la rentabilité, l’autre la préservation sous forme d’ “espace d’intérêt paysager”. Une installation hôtelière de plus de 40000 m² est prévue, mais le projet est abandonné en 1992 par la montée d’une sensibilité écologique. Le devenir du parc entre alors dans un plan d’urbanisation qui prévoit la coexistence d’espaces naturels de qualité. Classé en zone inaltérable, libéré de tout projet d’urbanisation, le parc devient en 1997 le “parc nature des îles de Miribel Jonage”. Un pôle d’éducation à l’environnement est inauguré en 1998. La mention “nature” est supprimée au profit de la dénomination “Grand parc” en 2005, celle-ci devenant suffisante pour maintenir visible sa cause de préservation de l’environnement et d’éducation au développement durable. Le site est classé *Natura 2000*, réseau européen de sites écologiques dont l’objectif est de “préserver la diversité biologique et valoriser le patrimoine naturel de nos territoires”⁶⁴.

Le parc est depuis lors géré autour de cette double fonction : être un laboratoire pour la nature du XXI^e siècle et un lieu d’expérimentation sociale pour les publics qui se rendent d’abord dans un lieu de loisirs, avant d’être sensibilisés à la préservation du site. Le programme d’aménagement doit se terminer en 2017, il ne s’agira plus ensuite que de gérer un espace dont le dessin aura été arrêté. Cependant en 2017 l’agglomération comptera entre 120 et 150000 personnes de plus qu’en 2010, posant de nouveaux problèmes de saturation, notamment au niveau de la circulation automobile, alors que le parc manque déjà de places de stationnement. Le danger est donc de céder à une forme de sanctuarisation, afin d’éviter que les loisirs ne débordent trop sur la réserve naturelle et ne menacent la réserve d’eau potable.

⁶⁴ developpement-durable.gouv.fr/-Natura-2000, site consulté en octobre 2011.

Les problèmes rencontrés pour la gestion du parc sont bien d'ordre politique, liés aux questions d'aménagement urbain. Un lieu d'animation social est créé pour favoriser la mixité et les échanges, mais la ville se fait de plus en plus oppressante et les logiques économiques menacent constamment les structures créées pour maintenir un minimum d'équilibre social. Le problème essentiel du parc urbain est de pouvoir réunir deux antagonismes : proposer un lieu de détente, avec comme corollaire la possibilité pour le citoyen d'investir une portion d'espace en y reproduisant un semblant d'intimité, et favoriser un ferment communautaire dans le partage d'une expérience de la nature.

Cette situation paradoxale était déjà naguère celle du jardinier, qui réussissait son jardin lorsqu'il parvenait à joindre le beau à l'utile. Le paysagiste d'aujourd'hui est chargé de transposer, à une autre échelle, une expérience intime de la nature dans un espace social dévolu au partage. Un changement apparaît dans la transformation d'une expérience de la nature en lieu de l'expérience, un lieu qui n'a plus rien de naturel mais qui est organisé en regard d'une fonction et d'une stratégie d'aménagement et qui répond de plus en plus à une volonté d'homogénéisation des espaces urbains au sein d'un plan régulièrement réévalué. Le site sur lequel peut se créer un paysage n'est pas un obstacle à l'apparition d'une configuration neuve et autonome.

« Tout l'effort technique du siècle s'est employé à faire table rase, à utiliser le territoire comme un support amorphe où pourraient se déployer "librement" toutes les stratégies d'aménagement. L'outillage dont nous disposons est si violent qu'il n'a plus à négocier son effort avec le site ; il peut tout rectifier, tout géométriser, tout homogénéiser. On va progressivement assujettir le réel et transformer le territoire en surface instrumentale, indifférente et interchangeable. La contingence et l'antériorité ne doivent plus peser sur la dynamique d'aménagement⁶⁵. »

À *Grand Parc*, les carrières sont toujours actives, leur accès est surveillé par un gardien depuis une guérite ; il ouvre aux camions qui font les allers et retours et empêche les curieux de s'aventurer sur un

⁶⁵ M. Corajoud, *Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*, op.cit., p.19

terrain qui échappe au balisage. L'exploitation du territoire qui accueille l'aménagement paysagé n'est pas un obstacle à la déambulation du citadin, parce que son statut s'est inversé depuis Denecourt. La forêt de Fontainebleau possédait encore l'aura d'un espace sauvage. Grâce à ses multiples aménagements de circulation, la forêt « évoque tour à tour la Suisse (et son sublime), l'Italie (et sa lumière), la Grèce ou la Judée, la pampa ou la savane, la Gaule ou le Déluge⁶⁶ », alors que Grand Parc est une construction chargée de reconstituer l'image d'un espace naturel local. La notion de nature telle qu'on la conçoit aujourd'hui a elle-même hérité de ce retournement, elle n'a plus aucun lien avec le sauvage ou l'inexploré, elle est devenue mémoire à reconstituer, elle se dessine sur un territoire qui possède déjà une utilité économique. Les pouvoirs publics locaux se chargent d'organiser une reconversion en douceur en maintenant dans un premier temps les espaces d'activité avant de les intégrer à leur tour, soit en les transformant à leur tour en paysage, soit en leur attribuant un label acceptable. Dix-sept agriculteurs sont ainsi en convention sur le site avec le syndicat mixte qui en est le gérant. « *La gestion pastorale fait partie du mode de gestion du Grand Parc*⁶⁷. » Il leur est simplement demandé de passer en label bio pour préserver la réserve d'eau potable.

Finalement, à Fontainebleau comme à *Grand Parc*, des chemins sont tracés qui balisent un poumon vert situé aux portes de la ville, facilitant la déambulation esthétique ou dominicale. Des promenades sont proposées qui doivent comporter une dimension d'inattendu, favorisant une forme d'errance tout en privilégiant certains points. Cependant l'approche a changé, comme d'ailleurs le public à qui s'adresse l'aménagement ; l'usage a suivi les transformations sociétales. Alors qu'au XIX^e siècle « *la création de sentiers de promenade ouvre effectivement la forêt au regard, mais seulement à celui de l'intellectuel et de l'artiste*⁶⁸ », l'argument écologique préside dorénavant aux projets d'agencement, et le public visé n'est plus constitué d'une petite

⁶⁶ Chantal Georgel, *La forêt de Fontainebleau, un atelier grandeur nature*, introduction au catalogue édité à l'occasion de l'exposition au Musée d'Orsay, Paris, RMN, 2007, p.13.

⁶⁷ Didier Martinet, *La Segapal, 30 ans au service du Grand Parc Miribel Jonage*, Vaulx-en-Velin, Segapal, 2009, p.123.

⁶⁸ B. Kalaora, *op.cit.* p.127.

communauté qui a de l'éducation mais d'une masse populaire qu'il faut justement éduquer. Denecourt considérait la forêt de Fontainebleau comme un musée, un musée de paysages qu'il fallait à tout prix préserver, comme on préserve les monuments historiques, pourtant la communauté à laquelle il s'adressait était destinée à fournir la matière de ces musées. *Grand Parc* est comparable à un musée qui reçoit de vrais visiteurs, distraits et dissipés, dont il faut former le goût avec application et patience. Les enjeux sont bousculés, le musée n'a plus les mêmes engagements. Le mouvement d'expansion puis de dilution des paysages est passé par là.

Pour rendre efficiente cette éducation, il faut parer l'espace de caractères attrayants. La base de loisirs fonde l'agrément du site, elle est présentée comme sa première raison d'être. Si la teneur des loisirs a changé, une prise en compte utilitaire de ce temps spécifique est mise en œuvre, qui vise à optimiser le temps passé sur le site, selon un principe déjà présent à Fontainebleau au XIX^e siècle.

« Musée, la forêt expose les œuvres selon une logique rationnelle et calculée, celle de l'économie marchande, où toute consommation, même culturelle, est d'abord consommation de marchandises⁶⁹. »

Néanmoins ces qualités ne sont plus associées à une culture picturale, visuelle, et c'est une image théorique de la campagne qui fait retour sous une forme idéalisée. Le pittoresque du point de vue idéal et certifié a vécu, il a traversé un XX^e siècle conquérant qui a vu l'homme établir sa fierté sur sa capacité à assujettir et à donner un caractère esthétique à tout type d'espace disponible. A l'intérieur de ce projet de conquérant que rien n'arrête, le spectacle d'une nature confuse et chaotique faisait contrepoint.

« Le touriste, du haut de son belvédère, s'émerveille, sans risque, sur le chaos du monde, sur la belle indécision de ses agencements. Il s'extasie pour mieux confondre le foisonnement aléatoire des qualités qui s'exhibent avec l'idée qu'il se fait de la vacance et de sa liberté⁷⁰. »

Le changement qui se produit entre la Tête d'or et Grand parc n'est pas seulement un changement d'échelle, ce foisonnement *a priori* aléatoire est à présent perçu comme représentatif de la fragilité de la

⁶⁹ B. Kalaora, *op.cit.*, p.130.

⁷⁰ M. Corajoud, *op.cit.*, p.77.

nature. À l'intérieur du programme d'homogénéisation des espaces s'insère le souvenir d'une diversité perdue, soutenu par une attitude responsable envers l'environnement et soucieuse de préserver un équilibre précaire.

Le pittoresque des jardins citadins reflèterait trop notre manque de maturité écologique, notre nonchalance vis-à-vis de l'essence du monde, de cette nature que nous pensions avec notre incommensurable orgueil avoir domestiqué. Le vocabulaire a changé pensons-nous par nécessité, alors que ce changement découle d'un épuisement des signes. Michel Corajoud analyse le peu d'intérêt qu'il éprouve à parcourir le parc des Buttes-Chaumont, le considérant comme « *le mime lénifiant de l'espace du jardin*⁷¹ ». Les déplacements apparaissent dans un tel lieu soumis au calcul de l'effet, effet lui-même tributaire d'une imagerie codifiée, image d'un modèle social de la distraction.

« Ce qui m'ennuie, ce n'est pas l'artificialité, car je sais que le jardin, précisément, en est le lieu, mais je n'aime pas la désuétude de l'assemblage, je devrais dire de la syntaxe, car l'œuvre, ici a plus à faire avec le discours, le signe, qu'avec la substance et le donné du monde que le jardin souvent représente⁷². »

La fenêtre grandeur nature se referme, et le paysagiste l'aide à se refermer avec détermination. L'ennui qu'éprouve Michel Corajoud face au vocabulaire désuet du pittoresque jardinier s'accompagne chez lui d'une crainte, que notre souci de requalifier les espaces naturels qui nous entourent encore nous pousse vers une forme de sacralisation des ensembles considérés comme en valant la peine, alors que les espaces sans qualités resteraient à occuper sans réserve et sans retenue. Le rejet de l'artificialité serait compensé par l'élection de quelques sites remarquables destinés à être "panthéonisés". La notion de pittoresque aurait alors achevé son cycle, et ne serait plus qu'un souvenir lointain, l'occasion de nourrir un lourd sentiment de nostalgie.

⁷¹ M. Corajoud, *op.cit.*, p.71.

⁷² *Ibid.*

Le paysage de *Grand Parc* n'est pas en lui-même un site paysager, il est un conglomérat de mémoire et d'anticipation. Son aspect s'est précisé au fil des années pendant lesquelles il était à la merci d'une kyrielle de décisions politiques circonstanciées. Le visage qu'il présente aujourd'hui révèle un certain état d'esprit face à ce que peut être une survivance de paysage, il est le miroir d'une crainte de sa disparition définitive en même temps que le support qui tente de maintenir cette peur à distance. C'est une victoire, dans le sens où une certaine logique humaniste a pris le pas sur la logique macro-économique. C'est surtout pour nous l'image d'un rapprochement historique producteur d'une imagerie typiquement contemporaine, celui du paysage physique et de sa représentation. Dans ce rapprochement, les deux termes ont toujours montré leur difficulté à se fondre en une entité précise et aisément cernable, apte à fournir la matière d'une définition enfin définitive, non sujette à débat.

Ce rapprochement a lieu dans l'établissement d'un projet à entrées multiples. Le parc est dit "de loisirs", il a une fonction sociale liée à la détente du citoyen. Le parc est aussi un substrat d'écosystème régional, il maintient ainsi l'image d'un environnement régional typique, avec sa végétation et sa faune traditionnelles. La rencontre de ces deux fonctions *a priori* distinctes prend son sens dans une charge éducative qui consiste à sensibiliser l'habitant des villes alentours en essayant de l'immerger dans les reliquats d'un milieu naturel. Le milieu reconstitué devient ainsi lui-même l'image d'un contexte géographique qui perd son ancrage historique, il retrouve une présence dans la survivance du souvenir. La reconstitution "en 3D" de ce qui n'existe plus en tant que tel entre en collision avec ce point que rappelle Mickael Jacob, selon qui il subsiste

« un fait fondamental et trop souvent oublié : la primauté historique – et plus que historique, transcendante – de la peinture de paysage, du genre paysage. L'histoire des mots européens paysage, paesaggio, paisaje est là pour nous le rappeler ; ces termes qui se répandent après 1550 désignent, dans un premier temps, exclusivement des représentations picturales et non pas (comme landscape ou landschaft) une perception "réelle" de la nature vécue in situ. À l'origine, le paysage n'est donc rien d'autre qu'un tableau montrant la

*nature, et c'est le succès de ces 'paysages' qui consolide l'usage et la fortune du mot dans les langues respectives*⁷³. »

La primauté accordée au rôle porteur de la représentation dans l'évolution de la notion de pittoresque tend à la déterminer comme expérience plutôt que donnée immédiate. « *Le paysage désigne donc une réalité évolutive, et il n'est à cerner qu'en tant qu'évolution ou histoire*⁷⁴. » En ce début de millénaire, il nous apparaît que le parcours de la notion de paysage, depuis la représentation picturale vers le paysage perçu puis expérimenté physiquement se conclut dans un effet d'écrasement. Les deux finissent par se confondre, s'annuler dans un mouvement de modélisation et de conservation. *Grand Parc* est un exemplaire de ce déplacement. L'image qui prévaut actuellement est celle d'un territoire paysagé, nous dirions *empaysagé*, produisant un paysage empesé, fait de paysages significatifs, adaptés à un schéma directeur dominé par la rationalisation des espaces.

Le travail photographique développé sur le territoire de *Grand Parc* ne répond pas à une volonté de consensus issu de l'adaptation d'une esthétique passéiste à un objet accepté comme une fatalité. Il s'inscrit au contraire dans un jeu d'oppositions, tel qu'envisagé par Jacques Rancière, comme

*« la possibilité d'un certain conflit : celui qui porte sur ce qu'il y a, qui prétend opposer un présent à un autre, affirmer qu'il y a plusieurs manières de décrire ce qui est visible, pensable et possible. »*⁷⁵

Sa logique suit la disparition des utopies, remplacées par un réalisme contemporain, qui s'est largement éloigné du chemin tracé par quelques peintres au XIXe siècle pour devenir la valeur incontestable et responsable d'une saisie courageuse du présent. Ce présent, le "réaliste" y porte une attention mesurée à l'aulne du possible, à ce que nous sommes en droit d'attendre raisonnablement.

« Nous ne devons plus attendre que les lendemains chantent et que la liberté vienne renverser l'expression. Nous sommes seulement priés d'attendre que la "conjoncture" se renverse. La bonne mesure du

⁷³ Mickael Jacob, *100 paysages. Exposition d'un genre*, Genève, hepia, 2011, p.10.

⁷⁴ *Ibid.*, p.11.

⁷⁵ Jacques Rancière, *Chroniques des temps consensuels*, Paris, Seuil, 2005, p.10.

*temps réaliste, ce n'est pas le présent (il faut savoir attendre). Mais ce n'est pas non plus l'avenir lointain*⁷⁶. »

Ce “réalisme désenchanté” peut rejoindre une attitude documentaire qui vise pour une grande part à témoigner de l'indigence d'un monde qui nous est simplement collatéral.

⁷⁶ *Ibid.*, p.22.

Déambulation 3 : *Lisières*



GP.4.06.08



GP.58.04.11



GP.23.01.10



GP.31.01.10



GP.29.01.10



GP.30.01.10

I. C- Du sublime au banal, un pittoresque clairsemé

1/ De l'excursion préromantique à la sortie du dimanche

Avant l'invention du paysage, Pétrarque au Mont Ventoux - Le banal et le commun, après la fin des paysages - Le lieu et le non-lieu - l'endroit - l'*interlieu* - de la gare St Lazare au parking de grande surface - La réponse de Robert Adams au sublime d'Ansel Adams - Les trois dimensions de l'expérience - L'expérience de la perception sensible contre l'épuisement du sublime et de l'exotique

En 1335, lorsque Pétrarque (1304-1374) prépare son excursion au sommet du Mont Ventoux (1912 m), il écarte tous les amis qui pourraient l'accompagner en arguant du fait que tous les défauts que l'on supporte lorsqu'on est chez soi deviennent trop lourds quand on est en voyage. « *L'affection excuse tout et l'amitié ne refuse aucun fardeau*⁷⁷ ». Le seul à qui il propose de l'accompagner est son frère. La marche est longue et fatigante physiquement, il faut trouver le meilleur chemin, il n'y a pas de sentier digne de ce nom. En route, il rencontre un berger qui le dissuade de poursuivre en le prévenant qu'il ne trouvera en haut que larmes et sueur. C'est une première mise en garde. Le lecteur croise déjà dans ce texte la figure du paysan, celui qui habite le pays et n'a pas la notion du paysage parce que pour lui la nature est purement utilitaire, réduite géographiquement de par cette unique fonction. Cette figure restera vivace au moins jusqu'à la fin du XIXe siècle, on la retrouve par exemple chez Cézanne lorsqu'à l'Est d'Aix-en-Provence il multiplie les vues de cette éminence qui le fascine :

« *Avec des paysans, tenez, j'ai douté parfois qu'ils sachent ce que c'est qu'un paysage, un arbre, oui. Ça vous paraît bizarre. J'ai fait des promenades parfois, j'ai accompagné derrière sa charrette un fermier qui allait vendre ses pommes de terre au marché. Il n'avait jamais vu Sainte-Victoire*⁷⁸ ».

⁷⁷ Pétrarque, *L'ascension du mont Ventoux* (1336), dans Joachim Ritter, *Fonction de l'esthétique dans la société moderne* (1962), Besançon, L'imprimeur, 1997, p.38.

⁷⁸ Paul Cézanne, propos recueilli par Joachim GASQUET, *Cézanne* (1921), Fougères, Encre marine, 2002, p.262-263.

Ce qui pourrait provoquer l'apparition du paysage est l'absence de finalité pratique qui pousse Pétrarque à accomplir cette ascension, mais ce n'est pas encore avec une visée esthétique.

Quand il parvient enfin au sommet, il reste "frappé de stupeur", non par l'aspect visuel de ce qu'il découvre, mais parce qu'il se projette dans une dimension mythologique et historique :

« Les nuages sont sous mes pieds, et je commence à croire à la réalité de l'Athos et de l'Olympe. (...) Et voici les Alpes immobiles et couronnées de neige : le farouche ennemi du nom de Rome les traversa en arrosant la pierre de vinaigre⁷⁹. »

Pétrarque ne peut pas décrire le paysage qu'il a devant lui selon des critères esthétiques, naturellement, puisque ceux-ci n'existent pas. Il ressent le souffle de l'histoire comme la récompense au souffle qu'il a laissé dans l'ascension, il échafaude un parallèle entre les mouvements de son esprit pour parvenir à la sagesse et les affres de son corps qui ne se laisse pas manœuvrer avec aisance. Et au moment où il délaisse enfin ses pensées pour voir ce qui s'offre à sa vue, il s'aperçoit qu'il est temps de redescendre.

« Je me réjouissais de mes progrès, je me lamentais sur mes imperfections, je déplorais l'inconstance des hommes dans leurs actions ; et déjà je ne savais plus, me semble-t-il, où je me trouvais, ni pourquoi j'étais venu, quand, abandonnant ces réflexions qu'il eût mieux valu formuler ailleurs, je me retourne, en direction de l'Occident, pour regarder et admirer ce que j'étais venu voir : je m'étais aperçu, en réalité, non sans étonnement, qu'il était temps de partir, car déjà le soleil déclinait et l'ombre de la montagne s'allongeait⁸⁰. »

Avant de redescendre, il prend le temps de nommer les repères qu'il perçoit en contrebas, et de sortir un exemplaire des *Confessions* de Saint Augustin, qu'il porte toujours avec lui. Là, il prend la mesure de la petitesse en son exploit en ouvrant le livre au hasard :

« Et les hommes vont admirer les cimes des monts, les vagues de la mer, le vaste cours des fleuves, le circuit des océans et le mouvement des astres, et ils s'oublient eux-mêmes⁸¹. » Cette lecture va agir comme

⁷⁹ Pétrarque, *op.cit.*, p.46.

⁸⁰ *Ibid.*, p.48.

⁸¹ *Ibid.*, p.50.

un électrochoc : « *Alors, satisfait jusqu'à l'ivresse de la vue de cette montagne, je tournai les yeux de l'âme vers moi-même et, à partir de ce moment, personne ne m'entendit plus proférer un mot de toute la descente, ces paroles tourmentaient mon silence*⁸². »

L'effort qu'il a accompli physiquement et qu'il rapprochait d'une élévation de l'âme va dès lors lui apparaître comme une piètre illusion. Dans le moment où Pétrarque aurait pu être confronté au sublime du paysage qui s'offrait à lui, il est confronté à l'insignifiance à la fois de son effort physique, et de la satisfaction qu'il aurait pu en retirer. À partir de l'instant où il ouvre le livre du théologien, il trouve une explication à l'impossibilité d'une expérience esthétique. Seul compte la quête de Dieu. La littérature consacrée au paysage commence ainsi par un récit qui relate pourquoi il est inutile de s'y intéresser car il ne peut pas aider l'homme à découvrir le divin.

En arrivant en bas, il se hâte de coucher sur papier, à la clarté de la lune, les "sentiments" qu'a fait naître son ascension. Il en rend compte de manière très spontanée, comme dans l'urgence de mettre en garde quiconque pourrait éprouver le besoin de renouveler ce type d'expérimentation. Il exprime ainsi une crainte, celle de faire l'expérience de sensations qui, débordant ce qu'il est commun d'éprouver, pourrait mettre en péril son rapport au monde, un monde qu'il ne s'autorise à percevoir que dans les mouvements de son âme, non de ses sens. Tournant le dos à l'expérience du paysage, Pétrarque se dépêche de s'éloigner juste à temps pour éviter d'être la proie d'une expérience esthétique du sublime. Pour le moment, se trouver confronté au sublime facilite un retour vers ce qui est bon et vrai, vers la connaissance. Joachim Ritter (1903-1974), un des premiers théoriciens du paysage, s'appuie sur le texte de Pétrarque pour donner au paysage et à la nature une dimension philosophique :

« Ce que l'homme a devant les yeux, cette nature sensible dans laquelle il est pris, manque donc, d'une certaine façon, de virulence. Elle ne requiert pas qu'on se porte vers elle. Sa présence et le savoir qu'on a d'elle se trouvent toujours assurés par la théorie

⁸² *Ibid.*, p.52.

*philosophique. (...) Ce que nous dit la voix de la nature, nous le percevons "intérieurement" et non "à l'extérieur"*⁸³. »

N'étant pas préparé pour une approche sensible du paysage l'ascension du Mont Ventoux s'avère être pour Pétrarque « *une entreprise finalement incompréhensible*⁸⁴ », qu'il ramène à une expérience presque honteuse, une bien pâle illusion en regard de la hauteur à laquelle peut prétendre la pensée humaine.

Pour Ritter, il y a paysage lorsque la nature n'est plus perçue comme terrifiante et pleine de dangers au moment où on la parcourt, mais majestueuse dans l'instant où nous la regardons. « *Le paysage, c'est la nature esthétiquement présente, se montrant à un être qui la contemple en éprouvant des sentiments*⁸⁵. » Il s'appuie sur Pétrarque d'abord, puis *La promenade* de Johann Christoph Friedrich Von Schiller (1759-1805) pour introduire une théorie esthétique du paysage en expliquant que celui-ci est ce qui permet à la société de maintenir un lien avec la nature unitaire perdue, le cosmos. Il n'a aucun mot sur le paysage en tant que représentation, qui n'existait pas de toute manière du temps de Pétrarque. Le sublime était encore lié à une expérience spirituelle, mystique, il ne pouvait pas trouver un écho dans l'apaisement du randonneur qui s'appropriera plus tard la montagne : « *Le souvenir des tableaux pittoresques, à la Salvator Rosa, a joué un rôle essentiel dans la découverte de la montagne. L'œil avait été instruit par la peinture*⁸⁶. »

Dans les représentations de la nature au XIXe siècle, la montagne atteindra effectivement les sommets du sublime et deviendra de manière exemplaire une figure idéale dans l'imaginaire du paysage américain, un archétype qui servira à élaborer une mythologie de la victoire du tempérament humain sur l'inhospitalier, en osmose avec l'esprit divin qui souffle toujours sur ces cimes. Un siècle plus tard, la photographie américaine remet en cause le spectacle admis du paysage sauvage pour se tourner vers ce que le territoire peut avoir de banal et prosaïque.

⁸³ Joachim Ritter, *Fonction de l'esthétique dans la société moderne*, op.cit., p.55.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*, p.59.

⁸⁶ Jean Starobinski, *L'invention de la liberté, 1700-1789*, Lausanne, Skira, 1964 p.160.



GP.17.09.09



Robert Adams, *Halfway, Oregon* (Turning Back, 2005)

Comme vu à travers la fenêtre, avec les deux branchages en guise de rideaux à voilettes sur les côtés apparaît un plan nu qui semble avoir été débarrassé de tout marqueur d'espace susceptible d'animer sa surface grise. Des arbrisseaux maigres séparent deux zones pourtant très proches dans leur stérilité et créent une ligne de rideau centrale, un seuil entre deux aires quasiment similaires. Le seul relief visible est donné par une pente très douce à l'arrière-plan qui, entourée d'arbres, pourrait délimiter une clairière. Mais c'est au loin, et avant que l'œil n'y parvienne, l'espace qu'il doit parcourir ressemble à un lieu de passage et de circulation grossièrement arasé. Ni plateau de théâtre ni scène verdoyante, la banalité de cet zone indéterminée est ici synonyme de vide et d'ennui, tout comme ce parking aux emplacements délimités par des rangées d'arbres. Nous sommes peut-être dans un de ces non-lieux caractérisés par Marc Augé comme des lieux de circulation et d'échanges spécifiquement contemporains, apparus trop vite pour s'inscrire dans une tradition d'occupation sociale.

Le non-lieu est à l'opposé d'un lieu défini comme un espace à l'intérieur duquel le processus du souvenir continue d'activer le passé, qui s'appréhende à la fois comme lieu de mémoire et lieu d'expérience, un paysage moderne au sens baudelairien, défini par l'imbrication de l'ancien et de l'actuel. Tout se mêle, tout se tient, nous percevons le présent en y intégrant l'image de ce que nous ne sommes plus, nous projetons notre présence au cœur d'un réseau d'événements individuels ou collectifs. Le non-lieu n'opère aucune synthèse mais autorise seulement, le temps d'un parcours, la coexistence d'individualités distinctes, semblables et indifférentes les unes aux autres. C'est un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique. « *Le non-lieu est le contraire de l'utopie : il existe et il n'abrite aucune société organique*⁸⁷. »

Cependant Marc Augé souligne que cette notion est très volatile, elle s'adapte à l'élaboration permanente du paysage urbain, au développement des zones d'activités. Une évolution de la

⁸⁷ Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p.140.

perception des espaces accompagne ce mouvement, des non-lieux deviennent source d'intérêt pour un peintre, un écrivain, puis intègrent de nouvelles catégories esthétiques. Alain Corbin prend comme exemple le chemin de fer : l'espace des gares et l'alignement des rails n'ont guère été appréciés avant le dernier tiers du XIX^e siècle. Il ne s'agissait pas encore d'un paysage. Les représentations de la gare Saint Lazare par Monet ont accompagné *Les sœurs Vatarde* de Huysmans et *La Bête humaine* de Zola, transformant cet univers en espaces littéraires, source de nouvelles modalités d'appréciation. « *Peu à peu, la route, l'autoroute, la station-service sont entrés dans la sphère de l'esthétique*⁸⁸. »

Au terme "lieu", Denis Roche préfère celui d'"endroit", qui est celui où il se trouve, où il se tient :

« *Ce n'est pas un "lieu". Quand je prends une photo, quelle qu'elle soit, où que ça se passe, c'est dans un endroit précis. (...) On ne peut pas prendre une photo à distance, ou comme je le dis souvent "derrière la colline", à un endroit où on ne se trouve pas*⁸⁹. »

Le photographe est celui qui par sa seule présence éclipse la différenciation entre lieu et non-lieu, dans le cas de Denis Roche en transformant n'importe quel espace en support pour une création autobiographique. Le paysagiste Denis Delbaere quant à lui s'intéresse à les *interlieux*, zones incertaines situées à la périphérie des villes, à la lisière des *plaines urbaines*, formes émergentes d'espaces publics qui « *juxtaposent stades, parkings de centres commerciaux, échangeurs autoroutiers, enclaves agricoles et autres stations d'épuration sans composer l'espace*⁹⁰. » Il suggère de redessiner les talus antinomades que les municipalités construisent pour empêcher le passage des véhicules des populations inopportunes, et qui remplacent insidieusement les primitifs remparts tout en étant plus acceptables que les barbelés, afin d'en faire des espaces de promenade et des corridors biologiques. L'*interlieu* devient espace social à travers un projet délibérément politique.

⁸⁸ Alain Corbin, *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, p.92.

⁸⁹ Denis Roche, *La photographie est interminable, entretien avec Gilles Mora*, Paris, Seuil, 2007, p.51.

⁹⁰ Denis Delbaere, "Déclaration en faveur d'un élargissement mesuré des talus antinomades", *Paysages en migrations, Les carnets du paysage n°23*, Arles, Actes Sud, 2012, p.147.

Quelle qu'en soit la dimension, biographique ou politique, les modalités de l'expérience d'un lieu peuvent se mettre en place devant la colline ou aux marges d'une plaine urbaine, aussi bien qu'entre une rocade, deux tronçons d'autoroute et deux canaux dérivés du Rhône, dans un grand parc urbain. Cette expérience devient celle d'une *surmodernité* perçue ponctuellement à travers des espaces qui apparaissent comme les scories du paysage moderne. Le terme utilisé par Marc Augé s'accorde à leur banalité qui est celle du rebut, ou seulement de la désaffection provisoire, en regard d'un intérêt pour des espaces associés à des échanges sociaux. Copeaux marginaux d'une histoire moderne des lieux, ces *non-lieux* représentent un pôle d'attractivité fondamental pour les photographes, comme source d'interpellation du regard, terreau fertile capable d'interroger notre rapport aux images et au paysage. Un parc d'activités et de loisirs regorge de ces espaces indéterminés, banals non par leur aspect commun mais aussi en regard des représentations du paysage, attentives à un minimum de repères spatiaux et de substances décoratives.



GP.16.09.09

Le parking, qu'il soit repérable par quelques alignements d'arbres ou non, est entré dans le giron des sujets photographiques d'abord sous un angle purement topographique, avec les vues d'avion rassemblée par Ed Ruscha dans *Thirtyfour Parking Lots* en 1967, avant de rejoindre naturellement le vocabulaire de la photographie documentaire, de Stephen Shore à Raymond Depardon, en passant par Robert Adams.



Ed Ruscha, *Pierce College, Woodland Hills*, 1967 (extrait de *Thirtyfour Parking Lots*)

Né en 1937, Robert Adams commence à faire des photographies en 1967. Il retourne au Colorado après ses études de littérature anglaise en Californie du sud et se trouve confronté aux rapides transformations des paysages de son enfance par les effets d'une urbanisation galopante. Les photographies du livre *The New West*, paru en 1974, sont prises dans une région dont les paysages ont été élevés au rang du sublime par les photographies d'Ansel Adams, prises entre les années 30 et les années 50. Robert Adams a ces images à l'esprit lorsqu'il en déplore l'imitation *ad libitum* par les photo-clubs,



Robert Adams, *The center of Denver, four miles distant*, 1974 (extrait de *The New West*)

qui ne remettent jamais en question leur valeur étalon de la beauté. Lui préconise une « *une redécouverte et une réévaluation des lieux où nous nous trouvons*⁹¹ » en montrant que la beauté est toujours présente au cœur d'un paysage bouleversé par l'activisme économique, donc en refusant le modèle d'une nature sauvage et inviolée qui nourrit l'imaginaire américain.

« Les publications sur la protection de la nature ont défini pour la plupart d'entre nous les traits marquants des lieux sauvages américains et peut-être est-ce une conséquence inévitable, la plupart des gens ont accepté ces mêmes images spectaculaires comme définition de la nature. Et le public en est arrivé à croire que ce qui n'est pas sauvage n'est pas naturel⁹². »

⁹¹ Robert Adams, *Essais sur le beau en photographie*, Périgueux, Fanlac, 1996, p.40.

⁹² *Ibid.*, p.126.

Robert Adams distingue trois vérités dans les images de paysage, géographique, autobiographique et métaphysique, le produit de ces trois vérités donnant un témoignage social autant qu'une interrogation en acte de ce qu'est aujourd'hui un paysage. « *la géographie seule est parfois ennuyeuse, l'autobiographie souvent anecdotique, et la métaphore douteuse*⁹³. » Chacune des approches envisagées serait réductrice et n'offrirait qu'une vision dénaturée et partielle de ce qui pousse l'artiste à parcourir un paysage américain désagréé, ou simplement désespérément commun. Cette complémentarité est également l'aveu de son attrait pour les représentations picturales classiques, avec les valeurs morales qu'il leur associe.

« [La forme est belle] *parce que, je crois, elle nous aide à contrer notre pire crainte, celle que la vie pourrait n'être que chaos et que donc notre souffrance ne veuille rien dire*⁹⁴. »

Résistance à un attrait pour la mélancolie, la belle image est surtout le véhicule d'une harmonie possible entre l'homme et le monde tel qu'il se l'accapare. L'aspect géographique, c'est le côté documentaire, la valeur informative, l'aspect "objectif", la référence directe au lieu. Les deux autres dimensions viennent contrarier et nourrir cette objectivité en y injectant une histoire individuelle et un système de références culturelles, littéraires, et picturales.

Les références disponibles dans l'histoire picturale du paysage américain sont très récentes, car liées à l'exploration et à la conquête du territoire. L'appropriation déprédatrice de nouvelles régions accompagne la caractérisation d'un genre soumis aux modèles européens classiques et influencé par la littérature romantique, et notamment par Chateaubriand (1768-1848) qui a relaté son expérience américaine dans son *Journal de voyage* :

« *À mesure que le canot avance, s'ouvrent de nouvelles scènes et de nouveaux points de vue ; tantôt ce sont des vallées solitaires et riantes, tantôt des collines nues ; ici c'est une forêt de cyprès dont on aperçoit*

⁹³ *Ibid.*, p.33.

⁹⁴ *Ibid.*, p.43.

les portiques sombres ; là c'est un bois léger d'érables, où le soleil se joue comme à travers une dentelle⁹⁵. »



Ansel Adams, *Mirror Lake, Yosemite National Park, California, 1935*

Influencé par les théories de Rousseau sur les bons sauvages, Chateaubriand ambitionne d'écrire "l'épopée de l'homme de la nature". En route pour les chutes du Niagara, le paysage grandiose qu'il découvre depuis son embarcation lui fait vivre une véritable expérience mystique :

« Me voilà tel que le Tout-Puissant m'a créé, souverain de la nature, porté triomphant sur les eaux, tandis que les habitants des fleuves accompagnent ma course, que les peuples de l'air me chantent leurs hymnes, que les bêtes de la terre me saluent, que les forêts courbent leur cime sur mon passage⁹⁶. »

⁹⁵ François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, livres I à XII (1785), Paris, Librairie générale française, coll. Classiques de poche, 2001, p.576.

⁹⁶ *Ibid.*



Albert Bierstadt, *La Vallée de Yosemite*, 1868

Face au vieux monde corrompu, l'Amérique représente une nouvelle terre promise, dont le patrimoine naturel est transcendé par une spiritualité religieuse, une ferveur qui voit dans la nature inviolée l'œuvre du créateur. Les peintres de l'école de l'Hudson River représentent un paysage américain qui permet à la fois la révélation de soi et l'accomplissement d'une destinée nationale. À la marge de ce grand dessein, les populations autochtones sont mythologisées, mais n'ont qu'un rôle accessoire, lorsqu'elles ne sont pas simplement considérées comme des obstacles.

Après la guerre de Sécession, à partir des années 1860, la conquête de l'Ouest prend un nouvel essor avec la concrétisation du projet de voie ferrée reliant l'Est et l'Ouest américains. Des photographes participent à des missions d'exploration et de reconnaissance, ils ramènent des images d'une nature vierge grandiose, sublime, provoquant la création du premier parc naturel du monde en 1872, le parc de Yellowstone, encore aujourd'hui symbole de la beauté sauvage préservée. Les citoyens américains sont sensibles aux atmosphères sublimes des photographies de Ansel Adams parce qu'elles sont le reflet de cette même mythologie et nourrissent une

nostalgie rassurante. La beauté sublime des paysages conquis est toujours la référence, en dépit de son exploitation et de sa destruction accélérée.

John Brinckerhoff Jackson, lorsqu'il s'attache à la découverte du paysage vernaculaire, donne une autre version de cette contradiction et souligne que la beauté du paysage américain comporte une dimension accidentelle. Jackson distingue le paysage politique du paysage habité, celui-ci étant le plus ancien, mais aussi le plus répandu. Soucieux de s'adapter à un ordre naturel, l'homme n'applique à cette volonté aucune règle esthétique, il façonne le paysage dans le moment même où il se l'approprie. Le paysage habité évolue

« au gré de nos tentatives pour vivre en termes harmonieux avec le monde naturel qui nous entoure⁹⁷. » tout en étant « le fruit d'innombrables générations de fermiers équipés de haches, de charrues, et avec leur notion bien à eux sur la façon de s'adapter au milieu naturel⁹⁸. »

En 1952 Ansel Adams expliquait au directeur du parc du Yosemite que ses photographies étaient destinées à « sanctifier une idée religieuse » en se demandant quel était véritablement le sens du premier paysage.

« En dernière analyse Half Dome n'est qu'un rocher... Par une alchimie profonde dont il a le secret, l'esprit transforme ces faits matériels en une expérience spirituelle et émotionnelle transcendante. »

Cependant, Ansel Adams reconnaît que c'est par un paradoxe que ce modèle de paysage originel pourra être préservé : *« Hélas ! Pour le garder pur, il nous faut l'occuper⁹⁹. »*

L'œuvre de Robert Adams se développe à partir de cette même analyse du paysage américain ; elle repose sur l'idée de beauté comme étalon de la fierté américaine pour témoigner d'une disjonction entre notre rapport au paysage et le discours mythologique. Les photographies de Robert Adams sont une réponse à l'imagerie que la

⁹⁷ John Brinckerhoff Jackson, *À la découverte du paysage vernaculaire*, Arles, Actes Sud, p.115.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Ansel Adams, cité par Simon Schama, *Le paysage et la mémoire*, Paris, Seuil, 1999, p.16.

société américaine continue de diffuser pour véhiculer le même modèle d'une société dont la prospérité est associée à un milieu exceptionnellement beau et protégé. Le rapport qu'il propose dans ses photographies n'est pas de modèle idéal à imitation déférente, mais de cause à effet. En partant du constat que pour construire en imitant la nature, il faut la détruire, en utilisant systématiquement le noir et blanc, il marque son inscription dans une continuité, celle des premiers photographes américains qui ont rendu compte du caractère sublime du territoire alors même qu'ils étaient employés par ceux qui en préparaient la colonisation et donc le défrichement. Si Robert Adams, tout comme Ansel Adams, révere les photos de Eadweard Muybridge (1830-1904), Timothy O'Sullivan (1840-1882) ou William Henry Jackson (1843-1942), son activité de photographe consiste à créer de *belles images* qui pourront servir à réconcilier l'homme avec l'usage de son milieu naturel, avec sa manière d'occuper et d'aménager cet espace qu'il continue de soustraire à la nature.

« De belles images, au sens large, de l'Amérique contemporaine nous guideront dans la vie quotidienne en nous donnant une compréhension nouvelle et une tolérance pour ce qui auparavant semblait seulement anarchique et menaçant¹⁰⁰ ».

La beauté est à trouver, donc à rendre, autant dans ce qu'il reste d'une nature semi sauvage que dans un terrain vague. L'anarchie devient un état de transition, elle ne reflète pas une éventuelle revanche de la nature sous une forme véhémente, mais exprime un processus d'appropriation qui procède par phases, par paliers. Tout paysage devient historique, transitoire, et surtout, ni victoire ni défaite issue d'un combat immémorial entre l'homme et la nature.

« En fin de compte, aucun sujet n'est indigne, artificiel ou dangereux¹⁰¹ » dit Robert Adams. On retrouve dans cet aphorisme la position de John Constable qui disait que sous chaque haie, il pouvait trouver matière à son art, lorsque Thomas Gainsborough estimait qu'aucun paysage, hors ceux d'Italie, ne valait la peine d'être peint¹⁰². Deux approches de la beauté s'opposent ici, que l'on pourrait rapprocher des deux formes de beauté que distingue Kant au paragraphe 16 de la *Critique de la*

¹⁰⁰ R. Adams, *Essais sur le beau en photographie*, op.cit., p. 129.

¹⁰¹ Ibid., p. 132.

¹⁰² Kenneth Clark, *L'art du paysage*, Paris, Gérard Monfort, 1994, p.102.

faculté de juger, la beauté libre et la beauté adhérente : « *Il y a deux espèces de beauté : la beauté libre, qui ne présuppose aucun concept de l'objet, et la beauté adhérente, qui est conditionnée à une fin*¹⁰³. » La beauté libre se retrouverait dans des choses qui ne témoignent pas d'un modèle idéal, ou que la terrible modernité empêche de faire coller à ce modèle. Mais se départir de l'idéal reste aujourd'hui un acte de volonté, qui nourrit la pratique photographique de Robert Adams. Si la photographie autorise cette démarche artistique, c'est parce que, souligne-t-il, elle est « *obligée de pratiquer l'ancien métier de l'art : découvrir et révéler un sens dissimulé dans les détails confus de la vie*¹⁰⁴. » Tout en avouant son lien avec le classicisme pictural, il se démarque de l'attitude traditionnelle qui prône un retour au naturel en accusant l'image photographique de nous masquer la réalité d'une expérience sensible de la nature. Il se démarque également des modèles picturaux historiques et du rapport mélancolique qu'ils établissent avec le paysage, tel que l'analyse Andrei Plesù¹⁰⁵, qui souligne que toute l'histoire de la peinture de paysage pourrait s'écrire dans un aller/retour constant entre un sentiment de culpabilité et une tentation de réconfort, le paysage classique relevant fatalement d'une perte, au mieux d'une absence qu'on pourrait par l'art rendre moins pénible. Robert Adams rejoint par sa pratique la pensée de Bachelard, lorsque celui-ci propose une alternative à l'aporie désignée par Andrei Plesù et nous enjoint à reconsidérer le mode temporel de notre présence au monde : « *On doit faire tenir dans une même pensée le regret et l'espérance. Synthèse sentimentale des contraires, voilà l'instant vécu*¹⁰⁶. »

¹⁰³ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard (Pléiade, tome 2), 1985, p.990.

¹⁰⁴ R. Adams, *op.cit.*, p. 106.

¹⁰⁵ Andrei Plesù, *Pittoresque et mélancolie, Une analyse du sentiment de la nature dans la culture européenne*, Paris, Somogy, 2007.

¹⁰⁶ Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1992, p.100.



William Henry Jackson, *Grand Canyon of the Yellowstone*, 1872, 32 x 24,5 cm



Eadweard Muybridge, *Vernal Falls, California*, 1872



Timothy O'Sullivan, *Alpine Lake in the Sierra Nevada, California*, 1873

Le travail de Robert Adams consiste à dégager la photographie de l'épuisement d'une représentation devenue usuelle qui répète le même schéma idyllique et nostalgique, sans toutefois en proposer une reprise sur un mode ironique. Dans le prolongement de photographes du XIXe siècle, il privilégie la qualité du regard porté sur le paysage dans l'instant de sa perception, en bousculant les schémas de représentation préétablis, comme Constable pouvait le faire avec le paysage anglais. Avec Robert Adams, le pittoresque n'est plus un repoussoir, il est le compagnon de route de l'histoire du paysage. Il n'est plus bavard ni envahissant, décliné sans scrupule dans tous les guides et par le moindre touriste pressé de partager ses images. Il est simplement vieux et savant, et permet de régénérer sa vision en le conservant comme référence. Robert Adams n'en retient pas l'aspect d'agrément habille ment troussé pour le plus grand nombre et diffusé en cartes postales, il le garde auprès de lui pour explorer des environnements ordinaires avec un œil ouvert ; il advient ainsi dans ses photographies une nouvelle forme de pittoresque, une forme non

dévalorisée qui n'est dépendante ni de l'exotisme du sujet ni d'une coïncidence visuelle accidentellement saisi par un spectateur, mais qui est le produit d'un acte photographique envisagé comme un acte poétique, un acte créateur, s'appuyant sur ce qui nous est familier pour le rendre brusquement déroutant.

Dans les photographies de Robert Adams, le pittoresque n'est donc plus lié à une imagerie répétitive associée au fantasme d'une belle nature qui s'offre sans retenue mais reste toujours pure, il est accompagné un regard bienveillant porté sur une portion de territoire aménagé par l'homme. Dans quelle mesure ce pittoresque est-il alors tributaire du paysage observé plutôt que d'un modèle de représentation ? Cette question nous ramène vers une période faste dans la redéfinition du pittoresque, le XVIII^e siècle, dans une Angleterre férue de jardins ainsi que de peinture classique, et qui va imposer la mode du voyage touristique en même temps qu'elle élaborera des normes de perception du paysage.

2/ L'abandon des mythologies. Face au paysage

Robert Adams, promenade dans une forêt qui n'est plus - la seconde nature - Nicolas Faure, le jardin inaccessible - la troisième nature - *Le domaine d'Arnheim*, "Disney resort", la nature pour les anges - Robert Smithson, de Rome à Passaic - Grand parc, jardin intermédiaire - Bertrand Stofleth, De l'observatoire au belvédère - Dans les méandres du jardin universalisé, Andrea Keen - Jean-Luc Moulène et l'événement.

« Dans la solitude, on est moins l'homme de son siècle ; on redevient l'homme de tous les temps¹⁰⁷. »

Paru en 2005, le livre *Pine Valley* commence par cette courte présentation : *« La vallée est située près du grand désert de l'Oregon. La plupart des pins qui ont inspiré son nom ont été coupés, mais c'est encore une oasis¹⁰⁸ »*. Le livre retrace en trente quatre photographies la promenade d'une journée, du matin jusqu'à la nuit. Nous retrouvons dans la suite des photographies le mouvement du promeneur attentif à son environnement, tel que nous le présente par exemple William Gilpin :

« La première source de l'amusement d'un voyageur pittoresque est dans la poursuite de son objet, dans l'espérance de voir continuellement de nouveaux sites s'élever à ses yeux. On suppose que le pays dans lequel il voyage lui est inconnu ; dans cette circonstance, l'amour de la nouveauté, ce mobile puissant du plaisir, tient l'âme dans une attente continuelle et agréable, et chaque horizon nouveau promet quelques beautés nouvelles¹⁰⁹. »

Le promeneur attentif veille à rendre sensible le charme des lieux qu'il arpente lors de son séjour, tout en soulignant son caractère non remarquable, au sens touristique. La beauté du site qu'il parcourt s'accompagne d'une réévaluation de la notion même de beauté.

Robert Adams a en tête les trois données qui nourrissent son approche du paysage, géographique, autobiographique, métaphorique. Il connaît l'histoire topographique du lieu, il en

¹⁰⁷ Philip K Dick, *Ubik* (1970), Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs & Demain », 2001, p.38.

¹⁰⁸ Robert Adams, *Pine Valley*, Tucson, Arizona, Nazraeli Press, 2005.

¹⁰⁹ William Gilpin, *Trois essais sur le beau pittoresque*, *op.cit.*, p.45.



Robert Adams, *Pine Valley*, Tucson, Arizona, Nazraeli Press, 2005, p.13



Robert Adams, *Pine Valley*, p.16

conserve le souvenir, et l'aborde sans alimenter l'illusoire conscience d'une perte, contrairement aux représentations photographiques habituelles qu'il réproue. Il ne manifeste aucune forme de nostalgie pour un paysage disparu, mais accueille l'espace redessiné comme s'il

pouvait être naturel, pourvoyeur d'émotion au même titre que les paysages dessinés par les grands pins disparus. Il n'y a pas pour lui préséance d'un modèle soi-disant naturel au détriment de l'aménagement qui l'a remplacé, suite à l'exploitation économique des ressources du territoire. Il choisit d'être surpris en explorant un bout de territoire rénové comme une zone vierge, considérant ainsi un paysage politique comme un environnement ordinaire, au-delà de son seul aspect fonctionnel : « *dans le paysage politique le milieu naturel n'a pas d'identité intrinsèque ; c'est simplement un moyen au service d'une fin humaine*¹¹⁰. » L'histoire du lieu s'écrit à travers cette finalité même, qui n'empêche pas d'évoluer sans but précis, témoignant par la photographie à la fois du plaisir de réaliser des images dans un présent souverain de l'absence irrévocable de toute nature primaire.

Dans "Grand Parc", comme dans l'expérience vécue par Robert Adams, le sentiment peine à s'accorder avec une nature intemporelle, dont seul un souvenir vague a provoqué ce difficile travail de reconstitution, patient, méticuleux, besogneux. L'attitude mélancolique du héros romantique ne peut guère se satisfaire de retrouvailles aussi apathiques, piégé qu'il est dans un cadre aux mesures studieusement envisagées. Dans cette errance molle, le photographe n'a pas le contact avec le grandiose de la nature, c'est une certitude qui suffit à expurger sa quête de toute velléité romantique. Ici non plus le pin ne grandit pas valeureusement, il n'est d'ailleurs qu'un peuplier dont l'emplacement répond à un certain esprit d'équilibre et d'indéterminisme circonspect, situé aux antipodes de l'indéterminé qui commande l'ordre naturel.

Pour Baldine Saint Girons « *La nouvelle industrie du tourisme produit des paysages préconstitués, que l'aménagement physique et le guidage culturel rendent facilement accessibles, et dont nous sommes à la fois les bénéficiaires et les victimes*¹¹¹. » Elle soutient la thèse que deux facteurs ont précipité la question du paysage comme paradigme de l'art moderne, contre la modernité scientifique, la théorie du sublime naturel et celle du paysage romantique, alors même que le paysage a

¹¹⁰ J.B. Jackson, *À la découverte du paysage vernaculaire*, op.cit., p.90.

¹¹¹ Baldine Saint Girons, "Des raisons de l'échec d'une philosophie du paysage avant Victor Hugo", *Paysage et modernité(s)*, Bruxelles, Ousia, 2007, p.181.

toujours été relégué en occident dans la sphère d'une « *esthétique sans conséquences* » et qu'il nourrit aujourd'hui l'industrie des loisirs. Nous en bénéficions en tant que citadins pris dans une temporalité outrageusement séquentielle, le temps qui nous est accordé pour se rapprocher de la nature sera d'autant mieux utilisé que l'espace dans lequel est confiné cette nature sera proche, accessible. Cette accessibilité culturelle s'accompagne donc d'une proximité physique répondant à une meilleure rentabilisation des activités humaines, professionnelles, et ludiques.

Baldine Saint Girons appelle à ressentir pleinement que le paysage est une expérience à la fois déstabilisante et formatrice, constructive.

« Le paysage, il faut le perdre pour l'habiter ; il faut l'écraser, l'embrumer et le sentir battu de tous les vents possibles. Alors nous ne le considérons plus comme un simple dispositif extérieur, mais comme ce qui nous arrive ici et maintenant, ce qui nous structure et dont nous sommes parties intégrantes¹¹². »

Le parc paysager doit-il être réduit à sa dimension de préservation simplificatrice d'un environnement naturel et à sa fonction sociale utilitaire et apparaître uniquement comme un appauvrissement regrettable, ou se faire le territoire d'une expérience neuve du paysage, un exercice pour le regard ? Le parc du XXI^e siècle essaie de se plier à proposer la même évasion que le jardin urbain du XIX^e. Néanmoins, les enjeux ne sont pas les mêmes, et l'évasion a un aspect déprimant lorsqu'elle se présente sous les traits d'une préservation, celle d'un paysage issu de mesure conservatoires gagnées de haute lutte.

Le pittoresque serait une voie d'exploration et d'appréhension fictionnelle de ce nouveau territoire, destiné à se multiplier et à se généraliser. Au-delà d'une nostalgie permanentée, déliquescente, en deçà du sentiment du sublime qui reste le reflet de la transcendance, c'est bien d'un sentiment dont nous sommes redevable à la nature, et il est peut-être préférable de faire le choix de l'entretenir pour ne pas se laisser déborder par la stérile illusion que l'Eden est aujourd'hui encore à notre portée.

¹¹² B. Saint Girons, *op.cit.*, p.191.

Robert Adams ne manifeste pas autre chose lorsqu'il parcourt cette campagne qui abrita les derniers héritiers d'une forêt primaire, et alors que l'espace exploré relève autant d'un parc informel que d'une seconde nature telle que la conçoit John Dixon Hunt d'après les descriptions de Cicéron :

« Nous semons du blé, plantons des arbres, fertilisons le sol par l'irrigation, maîtrisons les fleuves et redressons ou détournons leur cours. En résumé, par le travail de nos mains, nous essayons, pour ainsi dire, de créer une seconde nature au sein du monde naturel¹¹³. »

La seconde nature apparaît sous l'action de l'homme, pour être aujourd'hui ce que l'on se contente de nommer nature, une portion d'espace correspondant à n'importe quel terrain exploité entre deux agglomérations, ou même, précise Hunt, aux abords d'autoroute. C'est à ces espaces particuliers que Nicolas Faure, né en 1949, s'est intéressé, en considérant les aménagements paysagers réalisés autour des voies de circulation.



Nicolas Faure, A9, Sion-est (VS), 11-1995

¹¹³ Cicéron, *De natura Deorum*, II, 60, cité par J.D. Hunt, *L'art du jardin et son histoire*, op.cit., p.27

Un ciel nuageux se reflète dans une petite étendue d'eau, brouillé par l'onde due sans doute à un vent léger, ce petit air n'est pas étonnant car nous sommes à la montagne, des neiges éternelles occupent l'arrière-plan. La forme de ce petit étang est inaccoutumée, en sablier, alors que sa taille, frisant le ridicule, le rapproche de la flaque. On devine que sa profondeur est très limitée, ses abords sont pauvres, constitués d'un limon soigneusement aplati à l'engin de chantier. Sur le bord droit, quelques touffes faméliques essayent de faire un peu animation. Au bout de ce plan d'eau, un talus herbeux prend la place des graviers concassés, la limite est très nette, il soutient une autoroute qui barre l'image horizontalement aux deux tiers. Entre la flaque et les montagnes s'élève une éminence rocheuse, grise et sombre, terminée sur la gauche par un château qui domine la vallée. Un éclairage de fin d'après-midi donne à l'ensemble un aspect paisible, le point de vue est frontal, à hauteur d'homme, mais la succession détachée des plans détourne définitivement l'ensemble de ce que l'on a failli prendre pour un panorama montagneux.

Nicolas Faure prend des vues de paysages qui ne sont pas destinés à être vus, ni même parcourus par un promeneur en quête d'un panorama caractéristique. Son livre *Paysage A*¹¹⁴ porte en sous-titre *Jardins de la vitesse*, c'est un oxymore qui rend compte du statut ambigu de ces photographies, faites sur des aires d'autoroutes ou au niveau d'aménagements de sorties, de bretelles et d'échangeurs. Certes les photographies montrent des paysages, construits, aménagés, mais dans un souci de bienséance, afin que le regard du conducteur croise des espaces familiers sans être trop distrait de son activité principale, regarder la route. Ce qui ressemble à des jardins d'agrément présente donc une fonction précise et particulière, maintenir le voyageur dans un environnement apaisant. Ces jardins font tampon entre le non-lieu (les voies de circulation) et le paysage, lieu à découvrir ; ils constituent ce que Daniel Girardin appelle dans sa préface des *zones compensatoires*¹¹⁵. Ce que l'on découvre derrière l'objectif du photographe sont des paysages moyens qui pourtant

¹¹⁴ Nicolas Faure, *Paysage A*, Lausanne, Musée de l'Élysée, 2005.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.6.

semblent avoir été conçu pour être pittoresques, bien qu'en pratique ils doivent rester suffisamment insignifiants pour ne pas détourner l'attention, comme s'il pouvait entrer dans les considérations des paysagistes d'autoroute de recréer un paradis perdu ou un jardin paysager.

Le photographe s'amuse alors à choisir des points de vue qui transformeront ces non-lieux en sites remarquables, il s'amuse de la ténuité de son sujet, le met en regard du sublime de la nature suisse, où les hautes montagnes dominent des lacs grandioses et des vallées encaissées et verdoyantes, aux antipodes des espaces américains illimités. Il trouve aux abords des autoroutes un équivalent ramassé et concentré des signes du paysage de vallée, prend le parti de garder l'œil du touriste ébahi cherchant à obtenir une vue pittoresque d'un environnement accidenté et sans horizon. Il joue sur les rythmes entre la verdure et les signes d'aménagements routiers, cherche le meilleur angle pour donner vie à l'agencement artificiel et mettre en lumière un apparent désordre. Il se prend au jeu et développe un regard pittoresque qui s'appuie sur les caractéristiques locales du paysage pour prendre la mesure de son dévoiement.



Nicolas Faure, *A9 Montreux (VD)*, 11-2001

Ce n'est pas une intention critique qui prévaut dans ces photographies, un œil curieux se met au service d'une représentation classique, reconnue, admise ; un regard grave constate qu'au cœur même d'un paysage bucolique traditionnel se développe un nouveau type de paysage, qui se détache de la couleur locale, s'y immisce sans bruit, tente de se fondre dans le régional, de se laisser appréhender comme un complément naturel de ce qui est caractéristique.

Comme chez Robert Adams, des petits bouts de territoire sont arpentés par un flâneur photographe et transformés dans l'image en une troisième nature, dont le modèle repéré par Hunt trouve son origine à la Renaissance sous la plume de deux lettrés italiens, et son apogée dans les jardins d'agrément baroques. Le photographe ici s'octroie la liberté de cheminer dans un coin de campagne *a priori* ordinaire et traque à sa manière l'union de la nature et de l'art, se détournant sciemment de l'utopie du jardin paysager idéalisé qui veut rendre sensible dans son tracé son attachement à une nature première et inviolée.

À l'opposé, Edgar Poe a imaginé en 1847 quel pourrait être le visage de ce jardin paysager idéal. Dans *Le domaine d'Arnheim*, un narrateur nous projette dans l'esprit brillant de son ami Ellison en retraçant comment celui-ci en est arrivé à constituer un jardin en tout point indépassable. Celui-ci commence par faire l'archéologie de l'ambiguïté liée à l'idée de jardin en rappelant qu'il en existe deux sortes : le naturel et l'artificiel ; « *l'un cherche à rappeler la beauté originale de la campagne [alors que] le style artificiel comprend autant de variétés qu'il y a de goûts à satisfaire*¹¹⁶. » Ellison se distingue de ces modèles qu'il considère aussi étriqués l'un que l'autre pour imaginer un jardin-paysage tel que pourraient l'admirer des anges dotés d'un sentiment du beau raffiné par la mort : « *Il se peut qu'il existe une classe d'êtres, appartenant autrefois à l'humanité, invisibles maintenant pour elle, aux yeux desquels, dans leur région lointaine, notre désordre apparaisse comme un ordre, notre non pittoresque comme pittoresque*¹¹⁷ ». Poe

¹¹⁶ Edgar Allan Poe, *Habitations imaginaires*, Paris, Allia, 2008, p.21.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.20.

provoque un retournement de sens en s'appuyant sur une valeur de discernement attribuée au terme *pittoresque*. Celui-ci reste central lorsqu'il s'agit d'évaluer une réussite visuelle. Il donne plus loin au terme un synonyme en l'associant aux deux autres catégories du beau et du sublime, lui-même renommé :

« Imaginons, par exemple, un paysage où la vastitude et la délimitation habilement combinées, où la réunion de la beauté, de la magnificence et de l'étrangeté (...) lui donnera l'air d'une nature intermédiaire ou secondaire¹¹⁸ ».

Dans une deuxième partie, le narrateur tente de décrire à son lecteur mais les mots lui manquent bien sûr – ce jardin unique tel qu'il le découvre depuis l'embarcation qui suit le cours d'une rivière. Sa fascination semble préfigurer les descriptions rapportées par Chateaubriand de son périple dans le Nouveau monde. Ellison utilise l'expression de "nature secondaire" pour préfigurer l'effet produit par son jardin, mais parce qu'il le prévoit comme un miroir de la nature primaire, dessinée par Dieu, un spectacle apte à ravir des anges plutôt que des humains, décidément trop vulgaires. Voilà pourquoi aussi il ne se parcourt pas à pied mais se laisse voir à distance, comme un tableau de Claude Lorrain élevé à l'échelle d'une portion de territoire.

C'est seulement l'année de sa mort (1849) que Poe imagina un pendant au *Domaine d'Arnheim*, en écrivant *Le cottage Landor*. Cette fois l'auteur relate sa découverte d'un jardin extraordinaire lors d'une promenade à pied, qui lui permet de s'arrêter, parfois trente minutes, de s'approcher, de comparer les fleurs et adapter son point de vue au spectacle qui lui est donné. Alors que *Le domaine d'Arnheim* était placé sous l'égide du Lorrain, c'est Salvator Rosa qui permet au narrateur de chercher à établir des rapprochements avec des images existantes et capables de servir de modèle et d'exciter l'imagination. Il évoque cette référence avec une familiarité suffisante pour se contenter de l'évoquer par son prénom, en nommant

« les magnifiques troncs des nombreux Hickories, des noyers, des châtaigniers, entremêlés de quelques chênes (...). En s'avancant vers le sud, l'explorateur rencontrait d'abord la même classe d'arbres ;

¹¹⁸ Ibid., p.25.

*mais ceux-ci étaient de moins en moins élevés et s'éloignaient de plus en plus des types favoris de Salvator*¹¹⁹ ».

Le texte de Poe traduit par Baudelaire prend une dimension romantique dans le bouquet d'émotions et de bouleversements des sens que le jardin provoque chez le narrateur. Comme dans *Le domaine d'Arnheim*, il relate une expérience esthétique extrême qui met à l'épreuve l'imagination la plus aguerrie, une expérience qui se vit en solitaire, et ne saurait supporter d'être sujet d'une conversation avec un compagnon de voyage.

Pour Pierre Huyghe, Edgar Poe a imaginé un paysage extrême, une utopie purement esthétique éloignée de toute préoccupation sociale, qui a pu influencer l'esthétique de l'univers Disney : « Le domaine d'Arnheim, c'est la description d'un parc d'attractions avant que ce type de parc n'existe. Disney s'en est inspiré pour créer son univers, ses parcs et sa ville-résidence, Celebration¹²⁰ ».



Splash Mountain at the Magic Kingdom at Walt Disney World, Orlando, Florida. © Disney

La version américaine de la troisième nature se distinguerait de celle du vieux continent par la place qu'il réserve à l'individu. Le visiteur d'un parc d'attraction est considéré comme un ange à qui est proposé un spectacle inoubliable, celui d'un décor en tout point idéal, qui se

¹¹⁹ *Ibid.*, p.46.

¹²⁰ Pierre Huyghe, "Entretien", *Trouble* n°6, Paris, 2006, pp. 46-51.

découvre seul, avant de partager avec ses semblables non un sentiment esthétique, mais des sensations fortes, comme dans l'animation *Splash Mountain*.

Aux antipodes à nouveau des utopies totalitaires de Poe ou Disney, la question du pittoresque apparaît de manière sensible chez Robert Smithson, dont l'œuvre dépasse le concept assez tardif de *land art* développé par Gilles Tiberghien¹²¹, l'artiste ayant lui-même proposé d'utiliser à son propos le terme de *géologie abstraite* (comme Carus, il était fêru de géologie depuis son enfance). En 1968, il introduit la dialectique entre *site* et *non-site* et appelle à une "ruine des anciennes frontières" entre l'esprit et la matière comme entre l'art et le monde. En 1967 il avait introduit la notion de *site* à partir du terme *sightseer*, qui signifie "touriste", et qu'il transforme en *site-seer*, remplaçant le terme de "vue" par celui de "site". De "regardeur de vues", il devient "regardeur de sites", le touriste devient visiteur. Chez Smithson est centrale la question de la vision, mais en lien avec un travail sur la mémoire. On trouve ce double questionnement présent notamment dans les installations avec miroirs, conjointement à une approche de la perception qui privilégie la saisie de l'instant. Les notions de *site* et de *non-site* permettent à l'artiste de traduire en terme de temporalité son parcours d'un espace déterminé ; il se laisse surprendre par un lieu *a priori* insignifiant et organise sa découverte sur un mode exploratoire inspiré par le lieu même.

Un voyage à Rome est à l'origine de sa réflexion. Il l'effectue en 1961 à l'occasion de l'une de ses premières expositions personnelles. Dix ans plus tard, il revient sur ses impressions :

« À Rome, je fus confronté à toute l'architecture religieuse, au plaisir de tout ce labyrinthe de passages, à l'esprit de décrépitude poussiéreuse de l'endroit. (...) Ce voyage à Rome fut comme une rencontre avec le cauchemar de l'histoire européenne. (...) Peu à peu, alors, la question devint celle de frayer ma voie de dessous ces amoncellements de l'histoire européenne, et de trouver mes propres origines¹²². »

¹²¹ Gilles A.Tiberghien, *Land art*, Paris, Carré, 1993.

¹²² Robert Smithson, entretien avec Paul Cummings, cité par Sébastien Marot, *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*, Paris, Éditions de la Villette, 2010, p.61.

Ce voyage lui ouvre les yeux sur « *ce qu'avait été le ressort de l'art européen avant l'émergence du modernisme.* » Il va donc vouloir échapper à la vision formaliste du modernisme américain et sa conception réductrice de l'histoire dans laquelle l'abstraction se conforte. « *Rome est comme une décharge d'antiquités, l'Amérique n'a pas cette sorte d'arrière-plan historique de débris*¹²³. » Par contre, la rencontre quasi immédiate de l'histoire naturelle avec la société industrielle a produit



Robert Smithson, *Yucatan mirrors displacements (1-9)*, Nine Locations on a Trail, Mexico, 1969, Nine original 126 format chromogenic-development transparencies, Collection of the Solomon R.Guggenheim Museum, New York

un type particulier de paysages, avec une autre notion de l'espace-temps, un territoire qu'il va considérer comme « *une sphère dont la circonférence est partout, et le centre nulle part.* » Le lieu qui condense cette idée d'un territoire pris dans un mouvement d'agitation permanent, c'est la *suburb*, qui veut dire "ville du dessous". « *La*

¹²³ Robert Smithson, "L'entropie rendue visible", entretien avec Alison Sky, *Robert Smithson, le paysage entropique 1960-1973*, Marseille, Paris, MM, RMN, 1994, p.217.

suburb est un abîme entre la ville et la campagne, une immense entité négative et amorphe qui envahit la campagne. (...) Le paysage s'efface sous des expansions et des contradictions sidérales¹²⁴ » Smithson va parcourir des sites désolés, mornes, dénaturés, des aires de parking vides, des zones industrielles en déshérence, des carrières abandonnées, des chantiers en souffrance. Il documente ses excursions par des cartes, des notes, des débris ramassés sur place.

En 1967, il publie dans *ArtForum* *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, avec un titre qui rappelle les récits de voyage ou les périples touristiques. C'est un texte qu'accompagnent huit illustrations, une coupure de journal, six photographies, un extrait de carte en négatif. Les six photos ont été réalisées avec un *instamatic*, le texte relate ce que l'artiste a fait, a vu, ainsi que les pensées qui l'ont traversé, depuis son départ en bus de New York un matin jusqu'à la fin de l'après-midi. Passaic se trouve dans la banlieue de New York, et pendant son trajet, Robert Smithson ne regarde pas le paysage, il lit. Il lit les pages "art" du *New York Times* et un livre de science-fiction, achetés tous deux à la gare routière. Ce sont ces références qui vont transformer ce simple trajet de banlieue en voyage de connaisseur fatigué, nourri d'une mémoire désincarnée et médiatisée. Nous sommes ici aux antipodes d'un Poussin qui réactive la mémoire d'un âge d'or, l'antiquité greco-romaine. La mémoire de Robert Smithson tient dans les deux documents qu'il a avec emporté avec lui, pendant que son attelage l'emmène sur un territoire non pas chargé d'une histoire millénaire, comme Rome, mais dans un temps indéterminé où se mêlent sa propre généalogie (Smithson est né à Passaic) et celle d'un pays neuf qui continue d'écrire son histoire dans la brutalité de la conquête. Ce qu'il trouve dans le *New York Times* est une mauvaise reproduction d'un paysage allégorique de Samuel Morse (1791-1872), qu'il décrit ainsi dans ses notes :

« Le ciel avait le gris indéfinissable des papiers journaux, et les nuages, qui ressemblaient à de délicates tâches de sueur, faisaient penser aux aquarelles d'un célèbre peintre yougoslave dont j'ai oublié le nom. Une petite statue au bras droit levé se dressait face à un étang

¹²⁴ Kay Larson, "Les excursions géologiques de Robert Smithson", *Robert Smithson. Le paysage entropique 1960-1973*, op.cit., p.40.

– mais peut-être était-ce la mer ? Les édifices “gothiques” de l’allégorie avaient un air délavé, tandis qu’à gauche dans le paysage un arbre superflu – mais peut-être s’agissait-il d’un nuage de fumée ? lançait une bouffée de feuillage dans le ciel¹²⁵. »

Le sublime du tableau s’est dissous dans l’encre d’imprimerie, reste un document anachronique et sourd,

« comme si le procédé d’impression du quotidien, par son imperfection même, détournait le pittoresque de l’allégorie vers une plus grande ressemblance avec ce que les paysages suburbains sont vraiment devenus – un peu à la manière du portrait de Dorian Gray !¹²⁶ ».

Quant au livre que l’artiste feuillette négligemment avant de descendre du bus (16 kms séparent New York de Passaic), il s’agit d’un livre de science-fiction de Brian W. Aldiss (écrivain anglais né en 1925) paru en 1965, dont le titre est *Earthwork*, qui va devenir le terme utilisé par Smithson pour qualifier son travail réalisé sur site. Le voyage initiatique de l’artiste tel qu’il se pratiquait en Europe jusqu’au XIXe siècle devient pour un artiste américain un voyage dans un futur inquiétant, où les *earthworks* sont des structures artificielles construites pour remplacer un sol qui vient à se dérober.

En aventurier des temps incertains, voici donc Robert Smithson, armé de son “instamatic”, parti à pied à la découverte d’une série de “monuments”, comme un voyageur du futur qui partirait à la recherche des signes d’une civilisation disparue. Smithson nous convie à une forme de basculement, les *monuments de Passaic* sont des “ruines à l’envers”,

« c’est le contraire de la “ruine romantique”, parce que les édifices ne tombent pas en ruines après qu’ils aient été construits, mais qu’ils s’élèvent en ruines avant même de l’être¹²⁷. »

La ruine est d’abord trace d’une activité qui n’est plus, qui a vécu ; elle est le support, échoué, d’une utopie ternie. Pour le promeneur en quête d’exotisme elle nourrit le désir d’atteindre les signes d’une

¹²⁵ Robert Smithson, “Une visite aux monuments de Passaic”, . *Le paysage entropique*, op.cit., p.180.

¹²⁶ Sébastien Marot, *L’art de la mémoire, le territoire et l’architecture*, Paris, Éditions de la Villette, 2010, p.66.

¹²⁷ R. Smithson, “Une visite aux monuments de Passaic”, op.cit., p.181.

activité passée et grandiose, elle nourrit une nostalgie des temps meilleurs, elle entretient la possibilité de se projeter dans un temps long dont elle évoque le déroulement, depuis l'érection de ce que nous envisageons comme un monument jusqu'à son effondrement. L'esthétique de la ruine nourrit notre imaginaire depuis Les tableaux d'Hubert Robert commentés par Diderot¹²⁸.



Robert Smithson, *The Bridge Monument Showing Wooden Sidewalks* et *The Sand-Box Monument (also called The Desert)*, "Les monuments de Passaic", 1967, photographies N&B, 7,6 x 7,6 cm

Ce que l'on voit dans la ruine romantique est perçu comme le futur d'un esprit qui se projette dans un passé glorieux, alors que les "monuments" d'un paysage post-industriel sont des marqueurs instantanés pour un regard qui ne se trouve confronté qu'à leur irréfrenable déréliction. Malgré l'opposition pourtant, nous pourrions trouver une forme d'équivalence entre la trace d'une déliquescente industrielle et le vestige d'un passé glorieux. La ruine romantique est édifée comme ruine dans les représentations picturales classiques, elle est la marque d'une réminiscence, elle fait image, tout comme le "pont tournant" des *monuments de Passaic* est un signe équivoque dans un territoire où il est difficile de déterminer si les monuments qui l'occupe sont en train d'apparaître où s'ils ont déjà fait leur temps.

¹²⁸ « Les idées que les ruines évoquent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. » René Diderot, *Ruines et paysages. Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995, p.338.

Smithson se départit de l'autorité documentaire accordée à l'enregistrement photographique en utilisant son "instamatic 400" comme un touriste en visite dans une contrée exotique. Une rangée de tuyaux d'évacuation d'égouts semble autant attirer le regard de l'artiste qu'un bac à sable dans un jardin public. Un texte accompagne la série de photographies et accrédite la dimension touristique de cette saisissante journée de découverte.

L'ordinaire du paysage parcouru s'accompagne de l'affaïssement temporel lié à ce que Smithson nomme entropie. L'artiste est confronté à une temporalité inadaptée au phénomène de la vision, qui correspond habituellement à une appropriation d'espace par le truchement de références spatiales familières, de la même manière que ce sont celles-ci qui guident notre regard lorsqu'on pénètre dans un tableau. Lorsque Smithson explore un paysage et qu'il rend compte de sa découverte, ce qu'il présente est une image en inadéquation avec nos habitudes culturelles. La photographie fournit la trace d'une perception déconcertée dans laquelle se rejoignent et s'annulent passé et avenir. Le pittoresque reflète alors la spécificité de cet instantané de la perception, annihilateur d'une temporalité historique, et rejoint la notion d'entropie.

L'artiste utilise dans son texte l'image du bac à sable pour expliciter ce concept d'entropie liée aux paysages qu'il explore. Le bac à sable est rempli à moitié de sable blanc et à moitié de sable noir. On demande à un enfant de faire cent tours en courant dans le sens des aiguilles d'une montre. Cela a pour effet de mélanger les deux sables et de produire un sable gris. On demande en suite à l'enfant de refaire cent tours en courant, mais dans l'autre sens. « *Cela n'aboutira pas à rétablir la division initiale, mais à davantage de gris et à une entropie accrue*¹²⁹. » Il n'y a pas de retour possible, plus de modèle de paysage qui permette de repartir sur des bases idéales pour anticiper un nouveau monde nettoyé des scories de la révolution industrielle, pas de recyclage possible.

¹²⁹ R. Smithson, "Une visite aux monuments de Passaic", *op.cit.*, p.182.

« Le recyclage a toujours un côté rédempteur. L'entropie est le contraire du recyclage, dans la mesure où la perte est irréversible, le désordre croissant, la récupération impossible¹³⁰. »

L'expérience du paysage par Smithson prend en compte cette donnée pour affirmer un regard sans complaisance, il s'appuie sur le modèle de l'entropie pour élever l'insignifiance au rang du remarquable, digne d'être représenté dans un mouvement de régénération du pittoresque, non de recyclage des vieilles imageries. *« La grande force de Smithson, c'est la dynamique du regard¹³¹. »*

“Grand parc” n'est pas un parc d'attractions ni une banlieue post industrielle, juste un parc de loisirs, terme qui cache deux types de missions complémentaires pour ses concepteurs, encourager des activités de plein air et apprendre à respecter la nature. Arpenter ses chemins constitue donc une expérience médiane, entre le jardin anglais que l'on parcourt en bonne compagnie pour donner à l'exercice sensible une dimension culturelle d'échange, et le parc d'attraction, qui se vend à la contemplation fascinée d'une seule personne, où le partage a lieu par l'immersion dans un milieu chimérique universel et peut s'exprimer dans l'excitation des sens provoqué par les divertissements. Par rapport à ces deux modèles extrêmes, l'espace de “Grand parc” ne propose que de la mesure pondérée, pour des plaisirs simples. Il répond à une morale tiède qui justifie un ordonnancement paysager humble, soucieux d'équilibre et donc de “naturel”. Il n'a pas la dimension utopique d'un “Disneyland”, avec sa connotation despotique, il participe à un rythme ordinaire, comme la promenade dans un jardin paysager anglais, sans son aspect aristocratique. Cette réserve donne au parc sa dimension sociale, et semble négliger d'alimenter une expérience sensible en quête de fantaisie et de saisissement.

La fadeur de son dessein constitue pourtant un précieux déclencheur pour une campagne photographique soucieuse de

¹³⁰ Texte de présentation de l'exposition *L'informe mode d'emploi* présentée au Centre Georges Pompidou du 22 mai au 26 août 1996.

¹³¹ Gilles A.Tiberghien, *Nature, Art, Paysage*, Actes Sud, École Nationale Sup. du Paysage, Centre du Paysage, 2001, p.93. Le chapitre qu'il consacre à Robert Smithson est sous-titré “Une vision pittoresque du pittoresque”.

confronter expérience esthétique et réalité sociale. Ses dimensions importantes et sa situation géographique en font un territoire d'exploration où peuvent être mis en présence travail du regard et projet spéculatif, comme dans la découverte topographique d'un territoire particulier :

« La connaissance géographique dépend de l'expérience du déplacement, nécessaire à la satisfaction de la curiosité pour les lieux. Si le voyage d'exploration en semble l'archétype, c'est l'idée plus générale de la mobilité du regard qui la fonde. Celui-ci s'exerce en effet lors de déplacements qui engagent le corps mais qui sont aussi le fruit de l'activité cognitive. À la mobilité dans l'espace géographique concret fait écho celle qui se déploie dans l'espace des représentations, d'un domaine du savoir à un autre¹³². »

La connaissance géographique devient marginale dans un projet photographique qui se différencie fondamentalement d'une étude de terrain basée sur l'évolution dans le temps d'une portion de territoire, comme la pratiquent les photographes liés à l'« Observatoire photographique national du paysage », organisme créé en 1989 et placé aujourd'hui sous la tutelle du ministère de l'écologie. Les photographes qui suivent ce projet s'attachent à la transformation des paysages dans le temps en retrouvant à des intervalles divers un même point de vue. Grâce à une démarche documentaire rigoureuse et un usage de la chambre grand format, il est possible de suivre les modifications subies par les différents éléments qui constituent un paysage. Dans le cadre de l'action de l'Observatoire Photographique, *« le photographe n'est plus un passant solitaire qui ne saisit une réalité qu'à un moment donné, mais un témoin constant de son évolution¹³³. »*

¹³² Vincent Berdoulay, Hélène Sorbé, *La mobilité du regard et son instrumentalisation*, Finisterra, Revista Portuguesa de Geografia, XXXIII, 65, 1998, p.39, <http://www.ceg.ul.pt/finisterra/>

¹³³ Caroline Stéfulesco, Brochure de l'exposition *L'Observatoire Photographique du Paysage*, Toulouse, du 20 janvier 1996 au 17 mars 1996.



Geoffroy Mathieu, *Parc Naturel Régional des Monts d'Ardèche*, février 2005, février 2007, février 2010, février 2012

L'approche du paysage n'est pas toujours aussi intransigente. Le *témoin* ne reste pas longtemps un œil neutre, il redevient facilement un passant paradoxal qui peut influencer sur les critères de la photographie documentaire. C'est le cas de Bertrand Stofleth, né en 1978. Il réalise des campagnes de prise de vue dans le cadre de l'Observatoire photographique du paysage, mais s'appuie également sur ses contraintes pour explorer plus librement les représentations du paysage. Dans sa série *La Rhodanie*, campagne photographique sur tout le linéaire du fleuve Rhône, commencée en 2008, il prend le Rhône comme fil conducteur, le fleuve

« engendrant un imaginaire, des fantasmes propices à la production d'une iconographie foisonnante (images pieuses, d'Epinal, illustrations) qui participent le plus souvent à une vision romantique, naïve ou bucolique du patrimoine naturel et bâti¹³⁴. »

¹³⁴ Bertrand Stofleth, 2008, www.bertrandstofleth.com.

Il met en place des mises en scène pour interroger l'usage que les habitants font des berges du Rhône tout au long de son parcours, réalise ses prises de vue à la chambre grand format depuis une nacelle élévatrice, s'éloignant ainsi du domaine documentaire pour explorer le lieu sur un mode touristique. La nacelle devient une forme de belvédère qui accompagne la fiction voulue par le photographe et prend ses distances avec un référencement descriptif :

« Pour un géographe, un belvédère est un point culminant ou simplement élevé qui permet d'embrasser une vue large, qu'elle soit pittoresque ou non. (...) Pour un photographe, c'est avant tout son appareil photo, que celui-ci soit une chambre sophistiquée ou un petit appareil numérique. Grimpé sur sa machine, il observe le monde et même les lieux d'où l'on observe le monde. Cette mise en abîme du point de vue est une des caractéristiques les plus imposantes de la photographie¹³⁵. »

Effectivement la nacelle permet à Bertrand Stofleth d'imposer un point de vue en disposant comme d'un décor qui attend ses figurants. Il joue avec l'image du belvédère pour fonder une distance avec son origine touristique :

« le belvédère mue le paysage en figure, le fige en lieu commun, le socialise dans sa banalité, bref, le rend invisible, car ce que l'on vient y constater, c'est qu'il est conforme à sa reproduction¹³⁶. »

La portion de territoire choisie par l'artiste, dénuée de tout exotisme, lui permet de revisiter les caractéristiques historiques de l'imagerie touristique en redonnant son importance à la qualité d'un regard photographique. La banalité ne constitue plus un obstacle à la découverte d'un lieu quelconque, le photographe en propose une vision qui témoigne en quelque sorte de son importance au sein d'une culture sociale, historique, et artistique.

¹³⁵ François Bazzoli, texte de présentation du portfolio de Bertrand Stofleth publié dans *InfraMince* n°2, 2006, Arles, ENSP, Actes Sud.

¹³⁶ André Corboz, *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Besançon, L'imprimeur, 2001, p.223.



Bertrand Stofleth, *Rhodanie I/IV*, 2008, 110 x 130 cm, tirage lambda.

Attirée également par le visage d'un fleuve, Andrea Keen, née en 1967, va suivre le cours de la Seine depuis Conflans-Sainte-Honorine, au confluent avec l'Oise jusqu'à l'estuaire, le parcours s'associant au passage des saisons, pour finir par accumuler plus de mille photographies. Elle se méfie de la "belle image", et tente de renouveler les démarches photographiques attachées au paysage :

« Il me semble que la photographie de paysage doit aujourd'hui donner à voir autre chose que l'évidence du pittoresque ou du sublime. Alors que la "belle image" présuppose forcément un "beau paysage", je trouve intéressant de confronter ce présupposé à une autre réalité du territoire¹³⁷. »



Andrea Keen, *Sans titre*, série "fleuve", 1999-2003, 110 x 130 cm

Le paysage souffre d'un mode de représentation sclérosé, trop attaché aux catégories traditionnelles héritées de la peinture, sur les images pèse le poids de l'évidence, le souvenir d'une fréquentation figée par

¹³⁷ Andrea Keen, entretien avec Michel Poivert, *Bulletin de la SFP*, 7e série - n°5, mai 1999, www.sfp.photographie.com.

la tradition. Son travail va consister à s'y confronter néanmoins, en tenant compte des réalités géographiques qui suivent l'évolution d'un paysage et des réalités sociales qui façonnent son agencement.

« Je ne crois pas que ce soit l'idée de nature qui soit la question importante lorsque l'on parle du paysage aujourd'hui, mais bien le décalage qui existe entre le paysage et cette idée de nature¹³⁸. »

La manière dont elle parcourt les bords de la Seine témoigne de son désir de laisser advenir l'image sans calcul, sans extrapolation préconçue, en saluant le désordre d'une campagne multipolaire marquée par une histoire qu'elle a pris la peine d'étudier en amont.

Andrea Keen adopte dans son travail de découverte du territoire une posture qui se méfie des images toutes faites :

« Il appréciait les marches qui ne suscitent aucune rêverie, de même qu'il se risquait de préférence dans des lieux sans beauté, rivages de mares, prairies démembrées, bordures d'aérodromes. A un sommet il préférait l'escarpement d'une voie ferrée. Les rayons du soleil, il ne souhaitait les apercevoir que dans un débris de verre. Il ne suivait les routes que parce qu'elles étaient des routes. Il ne lisait les cartes que pour repérer les espaces les plus quelconques. Il ne connaissait que trop les passages difficiles qui conduisent à une borne de granit, à une chute d'eau, à une falaise, et opposait son flegme à leur pittoresque¹³⁹. »

Cette remarque situe la traditionnelle valeur négative accordée à l'adjectif. Est pittoresque pour le marcheur ce qui provoque une surprise attendue car déjà agréée comme telle par un goût commun. On comprend alors que le promeneur solitaire dédaigne ce qui est annoncé comme un but valable, une destination qui justifiera son déplacement. Le pittoresque du lieu renferme en lui des valeurs d'efficacité. L'effort consenti par le voyageur doit être payé en retour, d'un point de vue admirable, une curiosité assermentée qui justifiera à elle seule que son organe de vision soit resté en retrait pendant le moment de l'approche et demeure ménagé afin d'être en mesure de ressentir pleinement ce qui en vaut la peine. Un pacte tacite lie un individu avec son environnement culturel, qui le soumet à valider une

¹³⁸ A. Keen, *op.cit.*

¹³⁹ Francois-George Maugarlone, *La physiologie des fantômes*, Paris, Christian Bourgois, 2010, p.160.

façon de voir pour rejoindre une communauté de bon goût. Le pittoresque contemporain, développé au XIX^{ème} siècle, hérite de ce pacte et lui apporte une dimension d'efficacité. Le voyage à grande échelle se développe, les temps de loisirs où le citadin se transforme en aventurier deviennent des temps à rentabiliser, dans tous les sens du terme. Le voyageur doit en avoir pour son argent. L'organisateur doit pouvoir accueillir le plus de monde possible pour rendre valide l'intérêt de se déplacer justement ici. Car pour le touriste, l'aventure consiste à bénéficier d'un point de vue signalé, approuvé, et accessible sans perte de temps.

« Ce ne sont plus des bataillons de soldats que vous formez pour coloniser la planète, ce sont des régiments de touristes, vous faites du monde un décor, une aire de loisirs, un cinémascope planétaire avec ici et là des musées qui prolifèrent tel un cancer... [...] muséaliser, esthétiser tout ce qui bouge... fascisme planétaire qui fait de notre vie une... distraction... de consommateurs repus et frigides...¹⁴⁰ »

Les photographies d'Andrea Keen ont rejoint la collection du FRAC Haute-Normandie et ont pu être exposées dans le cadre d'une exposition intitulée *Normandie pittoresque* en 2009, notion qu'elle appréhende en définitive avec la pleine conscience de son ambiguïté mais aussi de son potentiel de résistance :

« J'ai le sentiment que le paysage est, finalement, toujours pittoresque, c'est à dire qu'à partir du moment où l'on définit un espace comme paysage, il devient construit et image. En ce sens, bien entendu, le pittoresque semble être une notion d'actualité, mais aussi une notion largement dévoyée et détournée de son sens. Elle renvoie, pour moi, à une pratique du paysage (de l'observation du paysage) qui était celle du 19^e siècle, où il y avait une part d'émerveillement dans la contemplation. On peut également se référer au 18^e siècle, et à l'idée de modeler le paysage de manière à en faire précisément un "tableau" pour mieux y opposer notre pratique actuelle du paysage, qui est une pratique de parc d'attraction, dans une logique d'exploitation du

¹⁴⁰ Luc Lang, *La fin des paysages*, Paris, Stock, 2006, p.417.

*territoire, de toutes les manières possibles, afin de le rendre "rentable"*¹⁴¹ ».

Loin de choisir un point de vue significatif, révélateur de transformations tangibles, Andrea Keen avance dans le paysage comme en terrain neutre et s'empare d'une matière ordinaire pour l'organiser dans le cadre du viseur. Cette matière est accessible dans le mouvement de la marche, en étant attentif aux conjonctions inattendues, réceptif aux combinaisons heureuses, comme peut l'être un promeneur infatigable qui ne se lasse jamais d'explorer son environnement pourtant le plus familier et le plus proche, car « *chaque promenade abonde de phénomènes qui méritent d'être vus et d'être ressentis* ». Cette disponibilité destinée à accueillir « *toutes sortes d'aperçus et d'idées [qui] rôdent mystérieusement sur les talons du promeneur*¹⁴² » est propice à des ajustements de point de vue. Jean-Luc Nancy développe la notion de dépaysement à partir de l'idée qu'un paysage est toujours du temps, le temps d'un dégagement des modalités de mesure du monde, un temps en suspens qui ouvre le champ des images possibles.

*« Le marcheur s'arrête et son pas devient celui d'un compas, l'angle et l'amplitude d'une disposition d'espace sur le pas de laquelle - sur le seuil, sur l'accès de laquelle - un regard se présente en tant que regard. Ce regard ne découvre pas les présences d'un ordre déjà donné et déjà conformé, comme est celui de la religion qui peuple les forêts et les prairies. Il découvre le lieu sans dieu, le lieu qui n'est que lieu de l'avoir-lieu et l'avoir-lieu pour lequel rien n'est donné, rien n'est joué d'avance »*¹⁴³.

Si Jean-Luc Moulène entre dans la catégorie des marcheurs infatigables, son œuvre a la particularité de jouer avec les genres pour mieux remettre en question un usage social des images ; sa nature poétique s'accompagne d'une puissance critique qui prend pour cible le rapport ambigu entre la société et les images qu'elle utilise comme vitrine et qu'elle diffuse. La dimension sociale que son œuvre recèle

¹⁴¹ Andrea Keen, "Newsletter" n°5, mai/juin/juillet 2009, Sotteville-lès-Rouen, FRAC Haute-Normandie.

¹⁴² Robert Walser, *La promenade*, Paris, Gallimard, 2000, p.121.

¹⁴³ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p.118.

met en question deux notions souvent dissociées en photographie, le document et l'événement.

« *Le document est une réponse au monde des images sur le terrain même des images, l'unique moyen peut-être de s'opposer au règne sans partage du spectacle*¹⁴⁴. » Jean-Luc Moulène semble reprendre cette définition de Michel Poivert lorsqu'il précise : « *La question est de savoir à quel moment l'image renvoie à la question non du document, mais de l'événement*¹⁴⁵. » Toute la complexité du lien qu'entretient l'artiste avec la photographie tient dans sa manière de redistribuer les rôles pour remettre en question la notion de document en le déplaçant du côté du geste artistique.

En 1997, Jean-Luc Moulène expose une série de 52 photographies au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris sous le titre : *Déposition*. Un livre est publié à cette occasion. Dans l'exposition, les images sont présentées sous forme de sérigraphies collées directement sur le mur, et plus précisément sur un mur jaune. Cette série s'affiche comme la présentation d'un réel manifeste, dans une tentative d'évoquer le retour possible d'une aura du réel grâce à la photographie. Nous voici face à une contradiction : comment l'image photographique pourrait-elle participer à un "réenchantement" du réel alors même qu'elle précipite la perte de l'aura de l'objet qu'elle enregistre, en tant qu'image reproductible ? Or l'œuvre de Moulène prend tout son sens au cœur même de ce paradoxe. Chez lui, l'image pâlit de son usage social, tout comme la langue, dont Roland Barthes notait qu'elle « *n'est pas le lieu d'un engagement social [...] ; c'est un objet social par définition, non par élection*¹⁴⁶. »

Moulène veut provoquer chez le spectateur un regard débarrassé des scories tenaces de l'imagerie sociale, il lui demande d'une part de manifester sa défiance envers le pouvoir exercé par les images, et d'autre part d'être attentif aux innombrables événements visuels qui émanent du réel. S'il met en place un mode de production d'image plutôt amodal, ce n'est justement qu'en surface, et c'est en

¹⁴⁴ Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002, p.140.

¹⁴⁵ Jean-Luc Moulène, « entretien avec Nicolas Féodoroff », *Journal du Festival International du Documentaire* n°7, Marseille, 2008, p.5.

¹⁴⁶ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. Points, 1972, p.15.

artiste attentif à l'événement plastique, rendu présent par le biais du médium photographique.



Vue de l'exposition Moulène au Musée d'Art moderne de la ville de Paris en 1997

Suite à une commande publique passée par le Ministère de la Culture et le Centre National des arts plastiques à Jean-Luc Moulène en décembre 2010 paraît *Fénautrigues*. C'est un livre de 528 pages rassemblant 500 photographies sélectionnées parmi 7000 vues réalisées sur un laps de temps de quinze années au cours de promenades effectuées sur un territoire de 500 hectares. Moulène a parcouru et revisité trois chemins de ce coin de la campagne du Lot à différentes saisons.

Difficile d'identifier dans cette série un modèle héroïque, historique, le rappel d'une autorité artistique qui en serait la justification. Ce qui manque pour apaiser notre volonté de nous y retrouver, c'est le rappel d'une harmonie exemplaire entre mon regard et un imaginaire collectif, cet insolite poussiéreux que nous trouvons de façon exemplaire chez Doisneau, chez qui le sujet et la manière dont il est traité renvoient inmanquablement à une typologie préétablie, un patrimoine visuel et littéraire. Nous pouvons tenter en revanche de nous tourner vers une autre figure tutélaire : Henri Cartier-Bresson, chez qui l'image de l'événement se doit d'être saisissante, surprenante, afin qu'elle apparaisse comme

l'épanouissement de cet événement. Son vocabulaire visuel se construit dans un souci permanent de la forme, s'appuyant sur un instinct de la composition qu'il a raffiné lors de sa formation de peintre. Liée à la trop fameuse et encombrante théorie de l'instant décisif, la photographie de Cartier-Bresson conjugue ainsi deux niveaux d'implication : un sentiment intime de l'événement d'une part, et d'autre part une densité particulière donnée à des moments qui apparaissent alors comme de *l'histoire à vif*, expression utilisée par Jean-Pierre Montier :

« Les instants décisifs propres à Henri Cartier-Bresson ne visent ni à documenter ni à entrer dans les attentes convenues du pittoresque. Ce dernier suppose une sorte de contrat préalable sur le statut d'une représentation digne d'intérêt, plus précisément digne d'être peinte ou dépeinte¹⁴⁷. »

Montier prend garde d'éloigner le spectre du pittoresque de l'art de Cartier-Bresson, à raison, si l'on considère le terme dans son acception courante, c'est-à-dire comme la concentration de clichés mêlant des *figurations topiques* et des *récits archétypiques*. Il développe sa récrimination pour être sûr d'en éloigner la menace :

« Le regard pittoresque saisit une situation, ou bien un paysage, qu'il considère sous l'angle d'une essence signifiante intemporelle, pour leur valeur d'atmosphère, pour leurs évocations. Il engage à la nostalgie : celle d'un temps où tout était typique et avait donc une place, un sens. Il recherche le détail qui donne la clé d'une situation, qui en fait le charme (au risque de se laisser entraîner vers les clichés). Il postule une harmonie première entre le regard de l'artiste et le regard collectif, et tente de la restaurer, faisant en sorte qu'il n'y ait pas de scène figurée qui ne tienne une place dans l'imaginaire commun sous forme d'anecdote, de micro-récit¹⁴⁸. »

Nous ne saurons pas quel est ce temps où tout était typique et auquel échappent de fait les photographies de Cartier-Bresson, exemptes de toute nostalgie. Étrangement néanmoins le regard présent dans ses photographies pourrait correspondre à ce que l'auteur tient tant à réfuter ; il ne les en expurge qu'en raison de la dépréciation définitive

¹⁴⁷ Jean-Pierre Montier, *L'art sans art de Henri Cartier-Bresson*, Paris, Flammarion, 1995, p.158.

¹⁴⁸ *Ibid.*

attachée au pittoresque. Il ne peut y avoir concordance entre le modèle collectif et la vision de l'artiste, le pittoresque présupposerait cet équilibre indestructible, impérissable, il obéirait à une loi immarcescible que tout artiste a le devoir de haïr. Le photographe est d'autant plus sujet à ce danger que l'exotique a très vite été établi comme norme dans l'imaginaire populaire.

Si l'on oppose la chaleur d'un Robert Doisneau au détachement de Cartier-Bresson, c'est sans doute en grande partie à cause de la dimension sociale facilement repérable dans les sujets de Doisneau, une bienveillance qui laisse ses images rejoindre un humanisme de bon ton leur permettant de devenir à leur tour vecteurs de communication, illustrations signifiantes d'un lien social idéalisé. L'absence de complaisance présente chez Cartier-Bresson n'exclut cependant pas une forme de connivence avec le spectateur, celui-ci étant invité à déceler dans la photographie la joie qu'il trouve à regarder et à voir, ainsi qu'à partager le plaisir de la mise en ordre d'un clin d'œil lié à la surprise de l'instant. La dimension historique qui habite les photos de Cartier-Bresson accompagne son désir que chacun reconnaisse la justesse du regard porté sur l'événement. Il se plaît d'ailleurs à souligner « *la nécessaire mise en relation des hommes avec leur milieu et avec l'histoire (dans sa double dimension, individuelle et collective), qui correspond au souci d'une vérité humaine*¹⁴⁹. »

Comme Cartier-Bresson, Moulène pratique une photographie compulsive, et comme lui il ne se satisfera jamais d'une image qui ne sera pas la trace d'une rencontre unique, reflet d'une attention désintéressée et sans préjugés au monde visible. Mais le temps dans lequel agit Moulène n'est plus un temps héroïque, où l'histoire demande à être perçue dans toute sa densité ; la connivence est équivoque dans son œuvre photographique, il ne tente pas de substituer au désordre du monde l'ordre classique d'un édifice savant mais nous invite toutefois à reconnaître avec lui la poésie que recèle le chaos du réel. Chacune de ses images est une proposition plastique qui n'est jamais une réponse définitive au mystère du visible, et au fait de regarder le monde ; ses photographies sont toujours une nouvelle

¹⁴⁹ J.-P. Montier, *op.cit.*, p.160.

question posée au spectateur sur sa capacité à accommoder son regard en-dehors des modèles dominants, en réaction aux modèles sociaux de la perception. De là cette absence de style qui caractérise ses photographies, aux antipodes de la pratique de type amateur analysée par Pierre Bourdieu dans *Un art moyen*, avec cette liberté que l'on attribue facilement au franc-tireur qui n'œuvre que pour lui-même. L'implication de Moulène par rapport au réel correspond à un art du faible qui se doit d'employer toujours la ruse pour s'adapter à des situations changeantes. Son travail photographique s'inscrit dans une actualisation de la *Mètis*, telle que la définissent Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant :

« La Mètis est bien une forme d'intelligence et de pensée, un mode du connaître ; elle implique un ensemble complexe, mais très cohérent, d'attitudes mentales, de comportements intellectuels qui combinent le flair, la sagacité, la prévision, la souplesse d'esprit, la feinte, la débrouillardise, l'attention vigilante, le sens de l'opportunité, [...] elle s'applique à des réalités fugaces, mouvantes, déconcertantes et ambiguës, qui ne se prêtent ni à la mesure précise, ni au calcul exact, ni au raisonnement rigoureux¹⁵⁰. »

Moulène rejoint la figure de l'artiste moderne du XIXe siècle, qui inscrit la splendeur du deuil comme la modalité de l'art. Il est le continuateur d'un projet moderne à visée sociale dont Gustave Courbet serait le modèle. Joan Borrell, dans *L'artiste-roi*, analyse cette figure de l'artiste moderne :

« L'histoire sociale de l'art est une histoire qui en rajoute sur l'objectivisation de l'objet ; celui-ci n'est plus que matière à des discours. Le problème devient alors le suivant : comment un objet-matière peut-il rendre compte de l'"objet-acte" qu'il fut ? Comment reconstituer l'actualité de l'événement, l'œuvre comme acte¹⁵¹ ? »

Dans son analyse, Borrell distingue le réalisme de Courbet ou de Millet des réalistes présentables de nombre de leurs contemporains, caractérisés par une « *ethnographie nostalgique* », reflet de l'exotisme d'une actualité qui s'efface. Ce réalisme de l'exotisme est un réalisme comme image chargée de sens et de signes idéologiques, qui renvoient

¹⁵⁰ Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *les ruses de l'intelligence, la Mètis chez les grecs*, Paris, Flammarion, coll. "Champs", 1974, p.10.

¹⁵¹ Joan Borrell, *L'artiste-roi. Essais sur les représentations*, Paris, Aubier, 1990, p.205.

à une tradition picturale elle-même tributaire d'un imaginaire religieux. La conscience sociale d'un Jules Breton par exemple apparaît dès lors plus acceptable que celle des « *peintres de guenilles* », Courbet ou Millet. « *Là où Courbet ou Millet voient des misérables, Breton voit des pauvres et des humbles avec l'iconographie qui s'en déduit*¹⁵². » Chez Millet et Courbet, le *réel* du social est destruction de l'humanité en l'homme, sa représentation est une désacralisation de l'imaginaire artistique, qui éloigne le modèle pour mettre en avant l'objet.

« *Cette peinture fait voir, puisque, au lieu de la représentation, elle présente. [...] Courbet est donc celui qui dérègle les modèles établis et la politique des images, il est celui qui désapproprie*¹⁵³. »

La leçon de Courbet s'appuie sur cette fatalité : notre relation aux images passe par les images. Les disjonctions proposées par Moulène sont elles-mêmes un retour sur réel, elles rendent sensible chez lui un attachement à la liberté de voir qui seule constitue la singularité d'un regard, un regard qui se concentre sur le fait, auquel l'artiste est si attaché, et qui défie la loi, l'ordre établi des représentations.

« *Courbet a eu pour moi une grande importance. Ce que je trouve réel dans le travail de Courbet, c'est la production concrète d'un objet tableau que personne n'avait jamais vu et qui, à un moment donné, a fait violemment irruption dans l'espace des objets concrets*¹⁵⁴. »

L'utilisation de canaux traditionnels de communication achève alors de saper l'autorité de l'imaginaire social. Comme le poète use de la langue, l'image fabriquée par l'artiste reflète un fait saisi comme événement poétique. Jacques Rancière invoque de manière éclairante la notion d'événement dans la poésie de Mallarmé :

« *Le poème est constamment dit et disposé par Mallarmé non comme la trace d'un événement advenu, mais comme l'acte même d'un tracé : le déploiement d'un apparaître et d'un disparaître qui se met en analogie avec le "sujet" du poème*¹⁵⁵. »

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ Jean-Luc Moulène, entretien vidéo, https://www.ac-paris.fr/portail/jcms/pl_124706/jean-luc-moulene, consulté le 13 février 2012.

¹⁵⁵ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p.103.



Jean-Luc Moulène, "Fénautrigues", 2001, (p.216)



Jean-Luc Moulène, "Fénautrigues", 1999, (p.217)

Cette notion d'événement constitue un fondement de l'activité artistique et révèle la fragilité de tout discours méthodiquement élaboré.

« Les méthodistes opposent la mauvaise méthode de hasard à la démarche par raison. Mais ils donnent par avance ce qu'ils veulent prouver. Ils supposent un petit animal qui explore en se cognant aux choses un monde qu'il n'est pas encore capable de voir et qu'ils lui apprendront justement à discerner¹⁵⁶. »

Le terme de discernement résonne ici en référence à un sens déterminé, dont la variante principale est le degré d'exégèse que l'image autorise. Le hasard est un allié consubstantiel à la photographie, mais une charge lorsqu'on la conçoit seulement comme une image qui navigue entre l'agrément du pictural et la validation documentaire. Or la photographie soutient l'artiste qui cherche à démystifier la vision éclairante et normative proposée par le regard savant, et par ricochet elle permet d'interroger la capacité pour une société d'alimenter de façon persistante le flux des images qui la représente. L'œuvre de Jean-Luc Moulène est fondamentalement politique ; ses photographies sont empreintes d'une charge déviante et *déliante*, elles résonnent comme un appel à discerner dans le réel des signes et du sens qui ne seront pas déjà validés par une autorité soi-disant compétente.

« L'artiste exprime la liberté. [...] Il ne vous donne pas la liberté, il vous exprime des moyens de vous éveiller et d'acquérir cette liberté pour vos propres actions de libération¹⁵⁷. »

Les futaies, les chemins et les vallons qui constituent les sujets de *Fénautrigues* évoquent avec puissance les sorties dominicales en milieu campagnard, sans que ses images ne cherchent à épuiser la magie d'un lieu en se voulant archétypales. Moulène ne cherche pas à leur donner une dimension homérique en les transformant en modèles ; ses photographies sont exemplaires d'une volonté d'échange qui se joue des attestations esthétiques existantes, ou de leur dédain.

¹⁵⁶ Id., p.22

¹⁵⁷ Jean-Luc Moulène, op.cit.

II. Peinture et photographie

Le paysage comme expérience artistique

Déambulation 4 :

Talus



GP.24.01.10



GP.56.03.10



GP.7.06.08



GP.57.04.10

II. A- Aux sources picturales du pittoresque

1/ Liaison et déliaison

Une façon de peindre – du commensal à l'*ambulatio* – retrait de l'*historia* – l'acte de peindre – l'inscription de la temporalité

*« Par la fenêtre peinte on voit la nature
des choses montrées dans leur liaison¹⁵⁸ »*

Anne Cauquelin nous rappelle que le paysage est entré dans la peinture par la fenêtre, derrière la représentation principale, l'*historia*, et qu'il a tout d'abord instauré une jonction entre l'histoire sainte - ou le récit mythologique - et le lieu des activités humaines, en introduisant une temporalité et une logique intelligible à l'intérieur de la représentation picturale. L'histoire la plus répandue de l'invention occidentale de la peinture de paysage se fonde sur la possibilité du peintre de dépasser l'*historia* afin de se saisir de la nature en-dehors de sa valeur symbolique. Cette *liaison* prend valeur d'émancipation dans le fait qu'elle est liée autant à l'évolution des techniques picturales qu'à l'élargissement des sujets, dans une alchimie complexe qui permet à un artiste de jouer librement avec les conventions traditionnelles. Lorsque la manière de montrer les figures et les objets se fait plus fluide et rend visible leur inscription dans une réalité sensible, représenter le monde revient à inventer continuellement de nouvelles manières de voir.

Plusieurs foyers européens sont porteurs de cette révolution, mais il en est un qui a la faveur de Richard Payne Knight, lequel assimile une grande part de la peinture à partir de Giorgione à la catégorie du pittoresque, en s'appuyant sur la manière qu'a le peintre de s'échapper des prescriptions classiques :

« Les grands peintres des écoles vénitienne et lombarde, et ensuite ceux des écoles flamande et hollandaise (...) s'éloignèrent du système de stricte imitation pour aller à l'extrême opposé de celui de leurs prédécesseurs. Au lieu de faire des lignes plus distinctes et de

¹⁵⁸ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, 2004, p.74.

garder leurs teintes plus séparées que l'apparence des objets visibles imités n'y autorisait, ils les mêlèrent et fondirent ensemble avec un genre de légèreté chatoyante et aérienne, et une sorte de flou vague et simplement esquissé qu'on n'observe pas dans la réalité. (...) Tels sont les objets et compositions que nous appelons pittoresques à proprement parler ; et nous trouvons que le style de peinture qui les distingue comme tels, fut inventé par Giorgione au début du XVI^e siècle et porté à sa perfection par le Titien vers le milieu du siècle ; peu après le mot fit son apparition en italien, en premier, je crois, de toutes les langues¹⁵⁹ ».

Knight associe l'origine du pittoresque à une manière d'envisager la représentation des objets sans les différencier, en quelque sorte, comme si la liaison extrême établie par la technique novatrice du peintre ainsi que son sens de la composition leur accordait un caractère spécifiquement pictural, détachés même d'une existence tangible. Il examine l'origine du pittoresque en parallèle de ce que l'histoire du paysage retient de la naissance du genre, à savoir son affranchissement du sujet biblique ou mythologique.

Suivons Richard Payne Knight en nous rendant à Venise au tournant du XVI^e siècle. Giorgione travaille dans l'atelier de Giovanni Bellini, là où se prépare selon de nombreux historiens l'invention du paysage pictural moderne. Giovanni Bellini est le véritable initiateur de ce moment, que l'on peut suivre notamment en suivant ses nombreuses *Madone*, il place ses figures dans une lumière unificatrice, illumine le paysage en arrière-plan d'un même éclat que la Vierge, et provoque par rebond une plus grande proximité des figures avec le spectateur. Bellini détache le paysage de la représentation principale pour en faire un cadre narratif moderne, l'instituer en quelque sorte en contrepoint autonome. Le spectateur n'est pas dispensé de suivre le sujet biblique, mais il lui est donné de reconnaître des éléments de son environnement quotidien afin de le rapprocher de l'espace symbolique de la représentation. Il est invité à flâner dans le tableau, et à éprouver sa place dans la conversation à laquelle il est convié.

¹⁵⁹ Richard Payne Knight, "Recherches analytiques sur les principes du goût", M.-M. Martinet, *Art et nature en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle, de l'harmonie classique au pittoresque du premier romantique*, Paris, Aubier Montaigne, 1980, p. 271.

Dans le triangle figure sacrée / paysage fractionné / espace mental, l'enseignement délivré par le sujet du tableau n'est pas seulement moral, il prend une dimension locale et politique, reflète l'état d'esprit d'une communauté dans son double rapport à un territoire et à l'énergie spirituelle qui gouverne l'esprit de la communauté.



Giovanni Bellini, *Madone à l'enfant*, 1480-90, 83 x 66 cm, Bergame, Accademia Carrara

« *La présentation de la campagne telle qu'elle se découvre en terme de conflit, pour les contemporains, revêt, le plus souvent, chez Bellini l'aspect d'un couple d'éléments. Entre deux images de la campagne, apparaissant de part et d'autre du rideau tendu derrière la Vierge, il ne s'agit pas d'opposition formelle. La distinction faite inclut la signification, et une fois encore on observe que c'est le lien des parties qui détermine la lisibilité, qui confère son sens au lieu, qui commande la partition des surfaces figuratives. Ville moderne et ville médiévale – forteresse et marché –, ville et campagne, vallon et rocher, collines et rivières, désert et lieu habité, ces couples réguliers dénotent un mode de compréhension, une démarche de l'esprit.*¹⁶⁰ »

Les différences observées par Pierre Francastel entre les deux parties de paysages représentées derrière le dais qui laisse la Vierge au premier plan illustrent la mutation du paysage pictural, qui intègre des données liées à l'observation et à l'imagination, données qui vont très vite chasser les conventions associées au paysage symbolique. Le paysage peut alors acquérir son autonomie en se faisant représentatif des victoires d'une société sur un ordre ancien, et aussi de ses espoirs dans l'établissement d'un ordre nouveau. Au spectateur de saisir la représentation comme charnière entre une organisation sociale qui a vécu, avec un discours tout entier tourné depuis le texte vers l'allégorique et le figural, et un nouvel ordonnancement représentatif des progrès accomplis par les nouvelles valeurs de l'humanisme.

Le paysage n'a plus le statut qui lui était accordé dans les prémisses de la Renaissance italienne, lorsque Ambrogio Lorenzetti peignait *les effets du bon gouvernement* au "Palazzo Pubblico" de Sienne entre 1338 et 1339 par exemple. Jean Robert Pitte voit dans la peinture de la ville représentée dans la transparence d'une vue en coupe un espace pacifié, et il reconnaît sur la fresque qui lui est complémentaire une campagne « *si bien aménagée et jardinée qu'il y a plaisir à la regarder depuis la ville ; elle est devenue pittoresque (digne d'être peinte)*¹⁶¹. » Ce qui est digne d'être représenté l'est en vertu de l'action de l'homme, cette action bénéfique est rendue visible par le peintre dans une portion de territoire que parcourent avec fierté des cavaliers sortant de la ville. Le

¹⁶⁰ Pierre Francastel, *La figure et le lieu*, Paris, Gallimard, 1967, p.216.

¹⁶¹ Jean Robert Pitte, *100 Paysages. Exposition d'un genre*, sous la direction de Michael Jakob et Claire-Lise Schwok, Suisse, Gollion, 2011, non paginé.

pittoresque est utilisé par JR Pitte dans un sens premier, et ce qu'il est bon de peindre est un espace aménagé pour les besoins de l'homme, son confort, ce qui provoque de la joie, c'est-à-dire ici ses moyens de subsistance. Pour Pitte, le pittoresque serait déjà présent chez Lorenzetti comme illustration d'une portion d'espace digne d'être vue en peinture parce qu'elle mérite d'être parcourue dans la réalité, elle présente un aménagement paysager accompli.

Chez Bellini, le cavalier n'est pas un reflet direct du commensal content de découvrir la richesse du domaine du prince, mais une figure particulière, au statut incertain, qui parfois escorte le spectateur dans le paysage, l'accompagne dans une promenade qui est une déambulation détachée de l'*historia*, sans but, sans finalité ; c'est l'*ambulatio*, nommé ainsi par Pierre Francastel qui lui accorde un statut particulier dans la peinture vénitienne.

« Ce personnage qui parcourt le champ figuratif sans s'y arrêter, et que nous retrouvons une génération plus tard dans l'œuvre de Giorgione comme un des principaux ressorts de la figuration, vaut qu'on s'y arrête. Nous dépassons, avec lui, le système de liaison traditionnel qui oppose les certitudes de la foi à celle des sens, établissant une balance entre deux vérités, expression d'une seule certitude. Le cavalier qui passe, est un individu qui informe l'univers qu'il parcourt, comme l'homme moderne, le Vénitien contemporain de Bellini et Bellini lui-même informe et la cité et le cadre matériel de leurs activités.¹⁶² »

L'*ambulatio* est une figure de projection, un admoniteur d'un nouveau genre, le chemin qu'il nous invite à parcourir n'est plus celui qui mène à l'*historia*, à la mémoire d'une situation qui nourrit la foi du croyant, il n'est pas celui qui nous incite à revivre avec ferveur l'épisode biblique que l'artiste a remis en lumière. Son passage est peut-être à l'image d'un mystère dont il reflète la nouveauté. Ce qui constituait, il y a peu, une alternative au fond doré de l'icône, un élargissement du domaine des symboles, devient *réellement* espace de projection pour le regard, donc pour la curiosité et la distraction. Il y a rapprochement des certitudes de la foi et des sens à travers cette

¹⁶² *Ibid.*, p.217.

découverte du spectateur, nous pouvons nous propulser dans un paysage et laisser divaguer notre regard. Par retour, comme dans un dialogue initié par le peintre, ce même regard que nous porterons sur notre environnement réel pourra être le support d'une reconnaissance.



Giovanni Bellini, *Madone à l'enfant bénissant*, 1510, 85 x 118 cm, Milan, Pinacoteca di Brera

Grâce à Bellini, par la magie de la peinture, notre œil est invité à cheminer du tableau au paysage, pour revenir ensuite au tableau, enrichi par l'expérience individuelle, capable alors d'une plus grande proximité avec le message biblique. La campagne parcourue nourrit nos sens. Nous devenons cet *ambulatio*, habité à présent par l'image du sacré. Ce petit coin de campagne avec colline et ville au loin que le peintre a jugé digne d'être peint peut prendre une dimension légitime, nous savons maintenant qu'il nous est donné de l'apprécier dans notre environnement familier. Ainsi, à travers notre expérience de ce va et vient, le pittoresque s'insinue, en homologue du paysage en train de partir à la conquête de son autonomie. Nous reconnaissons aujourd'hui la souveraineté acquise sous le regard du peintre, et c'est pourquoi nous donnons au paysage perçu une dimension picturale,

expérimentant spontanément le pittoresque en souvenir de ce délit de hardiesse et de familiarité.

Cette liberté nouvelle ne signifie pas pour autant que le sujet de la peinture ait disparu, remplacé par l'inventivité du peintre, et que le genre "paysage" soit né dans un cadre où l'*historia* est absente, parce qu'elle aurait été méprisée par un artiste dont la liberté lui aurait autorisé de se libérer des conventions et des directives du commanditaire. Comme le montre Salvatore Settis dans *L'invention d'un tableau*, Giorgione constitue le modèle du peintre moderne parce qu'il serait celui qui a réussi à s'affranchir du poids du sujet pour laisser parler son imagination. Avant d'aborder le cas de *La Tempête*,



Giorgione, *La tempête*, 1506-07, 82 x 73 cm, Venise, Gallerie dell'Accademia

l'auteur revient sur *Les trois philosophes* pour préciser en quoi l'apport de Giorgione ne consiste pas dans la suppression du sujet biblique mais dans son actualisation. Le sujet traditionnel des trois rois mages est bien présent dans ce tableau, mais il a été « *dépassé et porté à un niveau plus élevé et plus moderne.*¹⁶³ »

Il en est de même dans *La Tempête*. Quand la présence majestueuse de la Vierge au premier plan ne soutient plus le paysage, comme dans une *Madone* de Bellini, reste alors un talus maigre, refuge sommaire et fragile d'une femme à demi nue, à peine voilée par le maigre arbrisseau au bord du chemin et modestement protégée dans son dos par un massif touffu. Sa manière même de protéger son bébé, caché derrière sa cuisse relevée, nous autorise à distinguer aisément cette figure du modèle d'une vierge placée au cœur de la représentation et chargée de donner corps à la majesté du fils de Dieu. Le relief devant elle ne signale plus la terrasse où sont placés tous les personnages principaux de l'*historia*, il est trop maigre, son orientation et sa situation, au bord du chemin par sa faible hauteur la place en exposition, soumet sa présence directement à notre vue.

Un dialogue s'instaure entre le personnage et nous qui n'a plus comme prétexte de dédramatiser une scène principale de premier plan. Nous sommes propulsés, sans plus d'appui ni de guide, dans un paysage qui a perdu sa fonction symbolique pour devenir écrin. Nous l'appréhendions auparavant par le truchement des Écritures, à présent nous rejoignons dans l'incertain ce berger soldat équivoque, équipé comme lui d'un simple bâton pour nous soutenir dans notre exploration. Comme nous, c'est en tant que spectateur qu'il trouve sa place dans le tableau. Il est aussi proche que nous de cette femme surprise et qui protège maladroitement un enfant contre son sein, dans l'attente anxieuse de saisir quelles sont nos intentions. Lui est présent dans le même espace que cette femme, son ombre portée l'atteste, il la regarde avec un détachement feint tout en adoptant une pose avantageuse. Elle semble ne pas voir celui qui pourrait être un mythique messager veillant sur elle, et sa surprise semble dirigée vers nous, spectateur soumis à la fantaisie du peintre, qui nous met face à

¹⁶³ Salvatore Settis, *L'invention d'un tableau. "la tempête" de Giorgione*, Paris, Minuit, 1987, p.51.

notre hardiesse d'avoir dépassé le parapet pour affronter seul le vaste monde. La crainte de cette femme est alors bien naturelle, qui voit un insensé invité à simplement la contempler, alors qu'elle doit sans doute sa présence au sein de cette représentation élégiaque à sa chance d'être une élue des dieux.

Le peintre est le maître de cette action libératrice, c'est lui qui nous propose de laisser la grande histoire derrière nous pour partir à l'aventure, et qui nous accompagne. En manifestant sa liberté de s'émanciper des Écritures, de la mythologie, il place l'acte de peindre au-devant de l'action peinte, il dépasse le récit validé par les références communautaires pour explorer sans leur soutien un champ infini d'impressions et de sensations, en prenant simplement appui sur des références de lettré partagées par un petit cénacle dont il partage les goûts. Parce que le texte n'est plus clairement lisible, nous sommes encore aujourd'hui dépités de ne pouvoir reconnaître simplement une scène connue. Pierre Francastel pourrait nous dire que nous sommes confrontés devant le tableau de Giorgione à un état extrême du mouvement de libération engagé au Quattrocento, par lequel

« la reconnaissance se fera non plus par référence à des récits, à des savoirs situés dans la mémoire, mais par la découverte de nouveaux repères optiques qui, apparemment, ne supprimeront pas l'exercice de la réminiscence dans l'opération d'exploration et de lecture du champ figuratif, mais qui guideront le spectateur vers des choses vues dans un mode distinct de la matière de leur propre pensée. »¹⁶⁴

La liberté du peintre est présente dans *la Tempête* de deux manières, dans l'énigme des personnages qu'une littérature surabondante a déjà tentée d'élucider depuis Vasari, et dans le mystère de ce paysage sous ce qui est dans tous les textes considéré comme un orage et qui occupe la moitié supérieure du tableau. Nous y voyons au loin une ville, comme il est d'usage dans le fond des tableaux de la Renaissance, mais là nous sommes à ses portes, et c'est encore elle qui occupe le lointain. Un premier bâtiment est caché à droite par le bosquet d'arbres, puis d'autres s'étagent ensuite jusqu'au dôme de

¹⁶⁴ P. Francastel, *op.cit.*, p.173.

l'arrière-plan. Les personnages de deuxième plan, les bergers appuyés sur leur bâton qui regardent paresseusement la scène qui se déroule entre eux et nous, dans *Le jugement de Salomon* ou *L'épreuve du feu de Moïse* par exemple, ces figures secondaires sont passées au premier plan. Le tableau rend visible une avancée dans l'espace même de la représentation, un changement de point de vue qui se fixe sur ce qui auparavant faisait décor. Le paysage n'est pas encore donné comme l'élément majeur, primordial, la ville est constituée de formes géométriques non détaillées, et les ruines derrière l'homme sont difficilement compréhensibles. La colonne blanche tronquée est doublée d'une autre plus courte, ajoutée dans une disposition artificielle, le mur lacunaire derrière celle-ci semble avoir pour seule fonction d'achever de servir d'écran pour isoler l'homme. De fait, le paysage n'est pas encore présent en tant que sujet principal, ce qui arrive se présente simplement comme un retournement, où l'action, l'événement tiré des Histoires saintes consiste en une représentation d'une présence divine, Jupiter de passage veillant à se protéger du courroux de Junon dans un ciel gris sombre, forme lumineuse indéfinie qui illumine les nuages. Ce n'est pas cet éclat qui éclaire l'ensemble du tableau, l'éclairage général n'est pas précisément localisable, il semble provenir de la gauche, et toutes les figures peintes, du premier jusqu'à l'arrière plan ont leur ombre propre soumise de la même manière à cette délicate lumière crépusculaire.

L'esprit de la mythologie s'invite dans le tableau pour signifier la volonté du peintre de prendre pour sujet principal l'acte de peindre, il ne provoque pas un mouvement de sédition, c'est pour cette raison qu'il privilégie l'acte poétique au détriment de la narration. Dans le tableau prime le mystère du voir, lorsque le peintre manifeste sa volonté de saisir l'apparence des choses, qu'il s'octroie le droit de présenter une image du désir d'explorer les dimensions du monde visible. L'acte de création s'affirme émancipateur et dans le même temps se reconnaît vulnérable, laissant toujours flotter en arrière-plan la transcendance. En passant par la fenêtre, le peintre met à sa portée la nature des choses, il peut les lier entre elles sur la surface de la toile afin de les délier de leur sujétion au Texte. L'œuvre de Giorgione s'inscrit dans le programme de la peinture moderne initiée par Masaccio, et traduit par Pierre Francastel dans cette

formule : « Désormais, l'homme sera défini non par les actions et les récits qui le situent dans une histoire, mais par une saisie physique immédiate, sensorielle, qui crée la présence. Le but de la figuration ce sera les apparences et non plus le sens.¹⁶⁵ » Francastel ne considère pas Giorgione comme un représentant ordinaire du mouvement de libération des codes du Moyen-âge, mais comme celui qui accomplit pleinement cet acte d'émancipation.

« Chez Giorgione, plus que chez Bellini ou chez Botticelli, plus que chez Léonard, le nouveau système figuratif rend possible l'exercice de la pensée hors des voies associées aux traditions. On est définitivement et vraiment sortis des voies médiévales, en dehors de la magie comme du respect de l'autorité qui fonde la révélation. Le monde n'apparaît plus comme un jeu de symboles voilant une vérité, mais comme un vaste champ ouvert à toutes les problématiques et à tous les inventaires¹⁶⁶. »

Dans le paysage de *la Tempête*, cet esprit de liberté ne se traduit pas directement dans un agencement ouvert qui nous porterait vers le lointain, la représentation s'organise sous la forme d'un théâtre du doute. À droite, derrière le rideau végétal qui isole la femme, la succession et l'alternance bâti / verdure prend un aspect de chapelet qui ne délimite pas un espace organisé dans un principe de relations complémentaires. À gauche, les fragments de ces pauvres ruines masquent ce que l'on devine être un coin de campagne à la lisière de la ville. Un petit bouquet d'arbres malingres masque le ciel et ferme l'horizon. Derrière les deux colonnes, une pente mal délimitée mène au cours d'eau. Au-dessus, trois minces lignes surmontées de tâches jaunes et lumineuses dessinent un arbre solitaire qui marque la rencontre entre le pont et le terrain dépouillé. La pente en creux et l'arbuste planté en son sommet rappellent, inversés, le talus qui supporte la femme et l'arbuste qui ne la masque pas.

Au milieu de la composition, une zone d'indétermination subsiste, sous forme d'un triangle vert ; ses côtés sont dessinés par l'ombre du pont, le buisson sombre devant la ruine aux colonnes, le buisson faisant rideau derrière la femme. Dans ce triangle se

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.172.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.243.

rejoignent végétal, minéral, liquide. Les trois éléments se réunissent dans un mouvement tournoyant, mais aussi dans une absence de détails qui pointe un balbutiement. Le paysage est en demeure dans cet espace de liaison et de *déliation*. Dans le triangle vert, espace central du tableau, s'immisce la temporalité du paysage, qui accompagne la désagrégation du *locus*, le lieu où prend place l'*historia* si pratique pour lire la peinture (souvenons-nous que pour Alberti, « l'œuvre majeure du peintre, c'est l'histoire¹⁶⁷ »).

Lorsque la nature peinte ne correspond plus à la scène, quand passant par la fenêtre nous découvrons que ce qu'on y voit ne colle plus avec l'histoire à partir de laquelle nous nous sommes déplacés, là le pittoresque apparaît. Non seulement l'environnement attendu, avec ses signes reconnaissables, pont, rochers, cité lointaine, n'est plus présent en tant que symbole attaché à des figures, mais celui qui y supplée nous en détache. Lorsque par la fenêtre se présentaient des éléments de paysage, ce qui les liait était principalement leur statut de signes validé par le texte. La fenêtre franchie, la liaison entre la nature des choses cesse d'être une évidence. Nous quittons le territoire où se déroule le texte, qui s'appuie sur une communion avec la nature par le truchement de l'*historia*, pour entrer en dialogue avec le peintre et partager avec lui le désir de faire entrer en résonance notre imagination avec les choses vues, observée dans le cadre d'une nature offerte non plus à l'interprétation mais à la nourriture de l'esprit créateur.

Nous gardons la phrase d'Alberti à l'esprit, un texte est toujours présent, même et surtout lorsqu'il se trouve réduit à un sous-texte. Celui-ci est au fondement du travail réalisé à "Grand Parc", les photographies en sont l'expression en même temps qu'un retour sur l'énigme du paysage, nourrie par toutes les représentations picturales et photographiques qui l'ont explorée. Il nous semble indéniable que le mystère de *La Tempête* peut hanter encore un territoire contemporain, ou plutôt peut-il encore tourmenter un photographe en quête d'une liberté de regard quand il s'empare d'un terrain abstrait

¹⁶⁷ Leon Battista Alberti, *De la peinture* (1435), Paris, Macula, 1992, p.153.

pour donner forme à la transmutation des repères, en souvenir d'un texte éclipsé du territoire des représentations artistiques actuelles. Au moment de la prise de vue, le regard n'est dirigé par aucune idée précise, la fenêtre est depuis trop longtemps large ouverte, il ne se soucie que du cadre qui se recompose, dans un complexe d'attention et d'indifférence, d'abandon visuel et de maîtrise technique. Cependant quand vient le moment de s'attarder sur les épreuves, ce qui apparaît n'est pas un modèle qui recouvre la photographie, mais les empreintes de toute cette magie qui en fin de compte alimente l'image produite. Ainsi en est-il de la magie opérée par cette petite partie centrale de *La Tempête*.

Déambulation 5 : Arbres et arbustes



GP.3.06.08



GP.10.06.08



GP.8.06.08



GP.18.06.11



GP.35.02.10



GP.45.03.10



GP.19.06.11



GP.34.02.10

2/ Réalisme et photographie

L'arbre. Courbet et l'irruption du motif – Le Gray et la rupture avec le pictural – Question de cadrage – Le Secq et l'invention du sol

« L'omniprésence de l'arbre, rejetant de souche après le saccage des futaies ou sauvage, pionnier, m'a fermé d'entrée de jeu les routes du monde, tant sont prégnantes, irrévocables, les impressions premières¹⁶⁸. »



Gustave Courbet, *Le chêne de Flagey*, 1864, 89 x 111 cm, Ornans, Musée Courbet

Un tronc massif occupe le centre du tableau. Il est surmonté d'une masse de branches couvertes de feuilles qui envahit les deux tiers de la surface. Sa délimitation inférieure se fait juste au-dessus de l'horizon et laisse advenir la profondeur. Un deuxième plan est matérialisé par un arbre plus petit à gauche et un petit groupe sur la droite. L'arrière-plan laisse apparaître une ligne d'horizon déclinée sous forme de deux

¹⁶⁸ Pierre Bergougnoux, *Un peu de bleu dans le paysage*, Lagrasse, Verdier, 2001, p.85.

collines situées à des distances différentes. Le point de vue central accentue l'attraction du motif principal et place la ligne d'horizon juste sous la ligne délimitée par le bas des branches, celles-ci camouflant tout le ciel, visible uniquement par tâches. Les branches du bas, perpendiculaires au tronc, semblent avoir servi de repères au peintre, elles se déploient jusqu'aux limites du cadre, déterminent un axe horizontal central. Au-dessus de cet axe le motif se déchaîne, ne disposant pas d'un espace suffisant pour apparaître en entier, et la matière finit par déborder le sujet lui-même. Pâte dense, épaisse, la matière picturale produit les variations de teintes et la lumière du tableau, elle rend compte du travail du peintre avec la force de l'évidence. La couleur détermine la circulation de la lumière, le tronc rendu vigoureux par la peinture appliquée au couteau, et les jeux de transparences présentent l'espace.

En marge du travail du peintre, de rendu des matières, d'élaboration d'un espace, une ponctuation surgit, qui amène une touche de récit, une anecdote insouciant au cœur de l'expérience picturale. La démonstration magistrale s'humanise, le chien, présent dans de nombreuses toiles de Courbet, traverse ici l'espace à toute allure, poursuivant un lièvre, tous deux insignifiants sous l'autorité du chêne. Ils sont le détail/fulgurance, l'instant ironique destiné à ramener le spectateur vers l'illusion, ils sont aussi ceux qui proposent une échelle tout en soulignant l'objectif de l'art, donner chair à un espace naturel qui est à la source de l'énergie que Courbet met dans sa peinture.

Ce chêne est la figure majestueuse d'un monde digne d'être révélé. L'évidence d'un tel émerveillement est aujourd'hui une donnée perdue pour un photographe égaré dans un paysage reconstitué, pas uniquement parce que le chêne qui a servi de modèle à Courbet a été foudroyé, mais parce que la représentation elle-même n'a plus la flagrance qu'elle pouvait avoir pour un artiste originaire d'une contrée estimée et parcourue avec vénération.

Le chêne des environs d'Ornans est sans doute un des derniers portraits d'arbre dont le traitement pictural est aussi important que le sujet lui-même, modèle singulier qui à lui seul pourrait justifier le réalisme qui était reproché à son auteur, et qui rejoint ici le réalisme romanesque tel que le présente Jacques Rancière :

« C'est l'émancipation de la ressemblance par rapport à la représentation. C'est la perte des proportions et des convenances représentatives. Tel est le bouleversement que les critiques contemporains de Flaubert dénoncent sous le chef de réalisme : tout est désormais sur le même plan, les grands et les petits, les événements importants et les épisodes insignifiants, les hommes et les choses. Tout est à égalité, également représentable. Et cet "également représentable" est la ruine du système représentatif. À la scène représentative de visibilité de la parole s'oppose une égalité du visible qui envahit le discours et paralyse l'action. Car ce visible nouveau a des propriétés bien particulières. Il ne fait pas voir, il impose de la présence. Mais cette présence est elle-même singulière. D'un côté la parole n'est plus identifiée au geste qui fait voir. Elle manifeste son opacité propre, le caractère sous-déterminé de son pouvoir de "faire voir". Et cette sous-détermination devient le mode même de la représentation sensible propre à l'art. [...] Aussi le réalisme romanesque où certains voient l'acmé de l'art représentatif est-il [...] la révocation des médiations et de hiérarchies représentatives. À leur place s'impose un régime d'identité immédiate entre la décision absolue de la pensée et la pure factualité¹⁶⁹. »

Les hiérarchies sont bousculées par Courbet dans l'ambiguïté même donnée à l'importance du sujet. Le *chêne de Flagey* comporte une dimension métaphorique. Il aurait été planté sur le site d'Alésia, devenu Alaise, un hameau situé près d'Ornans. Bien que les archéologues aient suffisamment disqualifié les références à la bataille où Vercingétorix fut vaincu par César, l'arbre restait le symbole de *« l'esprit d'indépendance de la région qui remontait à l'époque gauloise¹⁷⁰. »* Le réalisme de Courbet s'appuie sur une revendication historique, contestable pour donner à son arbre une présence beaucoup plus physique que métaphorique. La révolution représentative n'est pas à situer dans une soit disant trivialité du sujet, mais dans l'équilibre recherché entre les différentes perspectives qui constituent le tableau, dans l'accord entre l'art du peintre, l'expressivité du sujet et son inscription dans un contexte politique.

¹⁶⁹ Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique éditions, 2003, p.135-136.

¹⁷⁰ James H. Rubin, *Courbet*, Paris, Phaidon, 2003, p.242.



Carleton E. Watkins, *Arbutus Menziesii*, 1861, 36.5 x 54.5 cm, New York, MoMA

La photographie n'impose pas le même type de présence à l'objet qu'elle rend visible. Nous le voyons lorsque Carleton Watkins, photographe défricheur du paysage sauvage américain au XIX^{ème} siècle, photographie un *arbutus Renziesii* en 1861. Celui-ci est tout entier dans le cadre, affichant certes une présence autoritaire au milieu de nulle part, mais de façon mesurée, en conservant un équilibre classique entre la terre et le ciel. La clarté est ici primordiale, de même que la lumière, choisie à 90° pour souligner le relief de l'arbre. L'arrière-plan est réduit à deux pans de collines légèrement plus pâles, et deux détails replacent le motif de l'arbre dans le cadre des grands espaces américains : un deuxième arbre situé plus loin sur la droite rend le premier moins anachronique tout en accentuant son caractère symbolique, alors que la maison visible de l'autre côté assoit la réalité humaine de cet environnement dégagé en le désignant comme une surface domestiquée. Nous ne sommes pas en présence d'un portrait mais d'un paysage américain, photographié de manière documentaire, précise et mesurée. La maison ne joue pas le même rôle que le chien chez Courbet, portant l'arbre lui-même peut prendre comme chez Courbet une valeur polémique. Il n'est pas l'image d'un épisode célèbre dans l'histoire d'une région, seulement le symbole de

la capacité de la société américaine à affirmer son emprise sur le territoire conquis.

Plus proche du chêne de Courbet, le hêtre dont Le Gray semble avoir fait le portrait vers 1855 dans la forêt de Fontainebleau. Le cadrage est serré, il met en valeur l'aspect massif et pourtant chancelant de l'arbre, qui surgit au cœur d'un halo de lumière devant un fond rendu secondaire par la faible profondeur de champ. Un deuxième tronc apparaît au deuxième plan, un écho affaibli, mais comme chez Courbet l'arbre ne constitue pas un prétexte pour désigner un lieu remarquable et lui donner un prestige visuel particulier. Marc Pagneux traduit ce choix de cadrage en replaçant cet arbre dans l'esprit particulier qui accompagna les photographies réalisées par Le Gray dans l'intervalle de ces trois années : « *sa nouvelle série (1855-1857) (...) ne répond à aucune demande de l'époque friande d'un pittoresque de lorette*¹⁷¹ ».

Gustave Le Gray (1820-1882) est un artiste exigeant, qui a toujours réalisé chacune de ces photographies comme une œuvre unique, au même titre qu'une peinture, et qui a toujours considéré que le "photographiste" - le terme est de lui -, se doit de maîtriser parfaitement la technique qu'il utilise, au même titre qu'un peintre. Il a une formation de peintre et n'a jamais cessé de peindre, bien qu'on n'ait aucune connaissance de cet aspect de son œuvre ; il suit l'enseignement de Paul Delaroche entre 1842 et 1843 mais se consacre essentiellement à des recherches sur la qualité des supports de l'image photographique, depuis le négatif sur papier salé, qu'il améliore, en passant par le négatif sur verre au collodion, dont il est l'inventeur. Parallèlement, il diffuse son savoir et son approche de la photographie en publiant des manuels techniques et en formant nombre d'artistes et d'esprits éclairés issus de la bonne société parisienne, restant toujours soucieux de donner corps à sa devise :

« *Pour moi, j'é mets le vœu que la photographie au lieu de tomber dans le domaine de l'industrie, du commerce, rentre dans celui de l'art. C'est là sa seule, sa véritable place, et c'est dans cette voie que je chercherai*

¹⁷¹ Marc Pagneux, *Modernisme ou modernité. Les photographes du cercle de Gustave Le Gray*, Arles, Actes Sud, 2012, p.22.

*toujours à la faire progresser. C'est aux hommes qui s'attachent à son progrès de se pénétrer de cette idée*¹⁷².»

Le cas de Le Gray rend sensibles les liens contradictoires et néanmoins complémentaires qui se nouent alors entre peinture et photographie, par l'intermédiaire de la représentation du paysage. La photographie n'imité pas la peinture, et, dans ses plus grandes réussites, bouscule les catégories à travers lesquelles nous sommes habitués à la percevoir.



Gustave Le Gray, *Hêtre, Fontainebleau*, vers 1855-1857, tirage sur papier albuminé d'après un négatif sur verre au collodion, 32 x 41cm. Los Angeles, Getty Museum

Anne de Mondenard généralise la remarque de Marc Pagneux en y associant les artistes et amateurs que Le Gray forma durant ces années-là,

« les images rassemblées dans ce livre montrent que l'apprentissage chez Le Gray a laissé des traces, si l'on peut dire. Tous ont pris

¹⁷² Gustave Le Gray, "Procédés nouveaux, pour obtenir des épreuves positives sur papier d'une coloration très variée et d'une fixité plus complète que par les anciens procédés (suite)", *La Lumière*, Paris, Plon, 1851, p. 7.

l'habitude de diriger leur caméra sur des motifs un peu ingrats, comme abandonnés, qui ne sont pas habituellement représentés : une rue déserte adossée à un mur, un terrain vague où la présence humaine est évoquée mais non représentée – travaux de voirie, charrette à l'abandon. Il n'y a rien de pittoresque ni d'héroïque dans ces sujets. Nombre d'élèves gardent cette capacité à orienter la caméra sur des motifs finalement triviaux, et poursuivent dans cette veine, qu'ils entreprennent un voyage archéologique ou qu'ils opèrent un repli sur leurs terres¹⁷³. »

Mondenard, tout comme Pagneux, utilise toujours le terme “pittoresque” dans un sens strictement négatif, lui accordant uniquement une valeur de cliché inconsistant. Pour accentuer le rôle de pionnier tenu par Le Gray et ses élèves, il semble nécessaire de détacher les expérimentations de Le Gray d'une notion qui présente un double inconvénient, ou avantage dans le cadre de l'étude, être de nature picturale et avoir été ringardisée par la photographie de voyage. Dans le même sens, elle effectue un rapprochement entre l'ouvrage rassemblant 25 planches de photographies publié par Le Secq en 1879 et intitulé *Études de premiers plans d'après nature*, avec l'exposition *New Topographics* qui se tint en 1975 à Rochester au Musée international de la photographie et du film, la George Eastman house, dans l'esprit d'une « *approche minimaliste*¹⁷⁴ ».

Engagée dans une telle comparaison, la photographie perd cette « *heureuse disposition, arbitraire, artificielle, évanescence* [obtenue grâce à un cadrage adéquat dans une] *nature quelconque*¹⁷⁵ » qui constitue pour Jean Borie non pas une mais la définition du paysage. Le cadrage devient avec Le Gray le signe distinctif, de son importance essentielle dans l'élaboration d'un regard de photographe. On se souvient de la théorie des sacrifices chère à Delacroix, développée pour distinguer l'art du peintre de l'enregistrement photographique, qui place tout au même niveau :

« Le réaliste le plus obstiné est bien forcé d'employer, pour rendre la nature, certaines conventions de composition ou d'exécution. S'il est question de la composition, il ne peut prendre un morceau isolé ou

¹⁷³ Anne de Mondenard, *Modernisme ou modernité*, op.cit., p.54.

¹⁷⁴ Ibid., p.55.

¹⁷⁵ Jean Borie, *Une forêt pour les dimanches*, Paris, Grasset, 2003, p.73.

même une collection de morceaux pour en faire un tableau. Il faut bien circonscrire l'idée pour que l'esprit du spectateur ne flotte pas sur un tout nécessairement découpé ; sans cela il n'y aurait pas d'art. Quand un photographe prend une vue, vous ne voyez jamais qu'une partie découpée d'un tout ; le bord du tableau est aussi intéressant que le centre ; vous ne pouvez que supposer un ensemble dont vous ne voyez qu'une portion qui semble choisie au hasard. L'accessoire est aussi capital que le principal ; le plus souvent, il se présente le premier et effusque la vue¹⁷⁶. »

Le Gray a sans doute cette leçon en tête quand il prend des photos en forêt de Fontainebleau à partir de 1849, comme beaucoup de ces “peintres ratés” qui constituent la grande part des premiers explorateurs de ce nouveau mode d’expression plastique. La question se pose également en lien avec les techniques d’enregistrement, dont l’évolution rapide participe à une prise de conscience des possibilités offertes aux photographes. Au cours des dix années que Walter Benjamin considérait comme l’âge d’or de la photographie¹⁷⁷ s’opère une forme de retournement par rapport aux diktats de la peinture et aux canons de l’art. Dans certaines vues de Fontainebleau, Le Gray expérimente des formes de cadrage qui détachent la perception du sujet d’une approche picturale, « *comme si une espèce de théorie des sacrifices à rebours nous recommandait de ne pas choisir en particulier de motif majeur*¹⁷⁸. »

¹⁷⁶ Eugène Delacroix, *Études esthétiques, Écrits, I*, (1829-1863) Paris, Le Sandre, 2006, p.68.

¹⁷⁷ Walter Benjamin, “Petite histoire de la photographie” (1931), traduction d’André Gunthert, *Études photographiques* n°1, novembre 1996, Paris, SFP, p.7. Dater cette décennie mythique reste très aléatoire ; André Gunthert la place entre 1850 et 1860 (André Gunthert, “L’alchimie de l’âge d’or”, *Études photographiques* n°12, novembre 2002), période pendant laquelle Nadar réalise ses plus beaux portraits, alors même que Disdéri dépose son brevet de la “carte de visite” en 1854, et que David Octavius Hill, exemplaire pour Benjamin de cet âge d’or, a été actif entre 1843 et 1847. Mais le texte de Benjamin s’appuie surtout sur la pratique du portrait, non sur le paysage (« *la véritable victime de la photographie ne fut pas la peinture de paysage mais le portrait en miniature* »).

¹⁷⁸ M. Pagneux, *op.cit.*, p.107.



Gustave Le Gray, *Fontainebleau, Étude de troncs*, vers 1855-57, tirage sur papier albuminé d'après un négatif sur verre au collodion, 34 x 25 cm, Paris, BnF

À partir de la photographie *Trois troncs*, de 1855-57, Marc Pagneux relève une évolution dans la manière dont Le Gray photographie la forêt de Fontainebleau au cours des années 1850, en la comparant avec une photo de 1850-51, *Route du mont Girard*, et

souligne comment il se concentre sur la dimension abstraite de l'image en maîtrisant la disposition des éléments à l'intérieur du cadre, ce qui lui permet d'éloigner encore le spectre d'une référence trop directe avec la peinture :

« *Le photographe n'est pas en en chasse d'un paysage idéal, gracieux ou tourmenté, mais bien d'un canon de lignes, volumes et plans que le verre dépoli de la caméra saura faire chanter. On est loin de ses premières compositions, dans lesquelles, trop ambitieux peut-être, encore trop peintre, il remplit exagérément le rectangle, au risque de la confusion*¹⁷⁹. »

Les différentes vues qu'il a prises du pavé de Chailly dans cette même période permettent de relativiser une distinction trop accusée. L'approche différente dans la distance et le cadrage, manifeste dans ses images, est relative également aux transformations que Le Gray apporte au procédé d'enregistrement, avec notamment la mise au point du négatif au collodion. Elle confirme seulement que le "photographiste" n'avait aucun goût pour saisir avec dextérité des événements extérieurs, l'événement était pour lui à provoquer dans l'exercice d'une distanciation par rapport à l'immédiateté du visible et dans un dialogue enthousiaste avec la peinture. Ce double mouvement provoque en lui-même une nouvelle caractérisation du phénomène du pittoresque, rendu possible par la certitude que le nouvel outil d'enregistrement qu'il explore est aussi et surtout un outil de création.

Le pittoresque est présent aussi bien dans *Route du mont Girard* que dans *l'Étude de troncs*, bien que chacun des deux sujets génère un regard différencié. Le format est différent, et permet à Le Gray d'explorer les ressources autorisées par un cadrage horizontal ou vertical. Dans la *Route du mont Girard* le bas de l'image est délimité par la largeur du chemin qui disparaît très vite dans un virage aigu, l'œil du spectateur est ainsi amené à rapidement oublier l'aspect descriptif du changement de direction pour s'attarder sur la disposition visuelle des éléments présents dans le cadre. L'appareil est posé sur le bord droit du chemin, ce qui provoque un raccourci abrupt dans la perspective et nous impose la masse des deux arbres qui occupent le

¹⁷⁹ M. Pagneux, *op.cit.*, p.139.

talus à droite. Inversement, nous pouvons prendre le temps de suivre le côté gauche de la route pour démêler l'accumulation des rochers et circuler pour en apprécier la structure et la disposition. Le rocher situé à l'intérieur du virage sert aussi de pivot visuel, c'est sur lui que notre œil bute avant de reprendre son exploration des détails du paysage. Le feuillage en mouvement qui le surplombe constitue un contrepoint dynamique, il balaye l'espace et ramène notre œil vers le fourmillement d'informations contenues dans le tiers médian de l'image. Les rochers mal dégrossis et posés en un amas désordonné sur le talus de gauche forment un motif pittoresque dans sa rudesse, le feuillage de l'autre côté laisse apercevoir un talus herbeux lui aussi caractéristique dans son caractère confus et tumultueux. Voilà peut-être les qualités encore "picturales" soulignées par Marc Pagneux, mais elles tiennent dans le type de paysage photographié autant que dans son traitement plastique — une luminosité étale qui met sur le même plan toutes les masses et les matières.



Gustave Le Gray, *Route du Mont Girard*, 1850-51, Tirage sur papier salé d'après un négatif papier, 28 x 38 cm, Paris, collection Marie-Thérèse et André Jammes

La photographie permet à Le Gray de mettre en parallèle le rendu des photographies avec les valeurs picturales qui règnent alors sans concurrence depuis plusieurs siècles. Dans cette confrontation, l'appellation "pittoresque" se trouve à un croisement. Elle est utilisée par les soutiens de l'académie comme le Comte de Nieuwerkerke, le surintendant des beaux-arts, pour dénigrer le mauvais goût des peintres de Barbizon, et dans le même temps trouve un souffle nouveau dans la littérature de voyage avec le développement du tourisme. Les photographes de studio de leur côté achèvent de le dévaluer, lorsqu'ils reprennent dans leurs décors des motifs traditionnels de la peinture classique et les transforment en signes apparentant leur production une facture artistique, Pagneux ramène cette pratique à la prépondérance d'un goût médiocre, corrompu, celui de la lorette – ce qui par extension discrédite les goûts de la bourgeoisie parisienne du XIXe siècle.

Le Gray garde du pittoresque ce qui en fait le ferment d'une attention à l'apparition d'une dimension déconcertante dans le visible. C'est à travers cette acceptation du pittoresque que l'on peut rapprocher toutes ses recherches dans la forêt de Fontainebleau. Dans *Fontainebleau, Étude de troncs*, il s'attache au motif rendu pittoresque par une forme de personnification, comme dans les portraits de chênes de Théodore Rousseau ou Gustave Courbet. Ces derniers mettent en valeur leur rudesse par une qualité de rendu des matières et le choix d'une lumière expressive, un savoir-faire pictural, en somme. Le Gray s'empare de la disposition relative de quelques troncs, il choisit un point de vue frontal, se place dans la lisière intérieure de la forêt de manière à laisser entrevoir la route entre les troncs, au niveau où les souches se rejoignent pour dessiner un espace de rencontre, une zone de "déliasion" aussi captivante que chez Giorgione. Il reste proche pourtant de ces trois masses où joue la lumière, dans une distance qui en isole le dessin sans chercher à camoufler leur situation spatiale. En optant pour un cadrage précis mais légèrement décentré, Le Gray amène le regard à circuler autour de l'ombre séparant deux troncs tout en dessinant une fenêtre dans laquelle se loge le troisième. Soulignant ce point nodal, dans le bas une ombre se poursuit en courbe avec l'aide d'une broussaille avant de fermer l'image dans l'ombre d'un quatrième arbre, elle met en

évidence un mouvement ascendant et centrifuge des troncs tout en attirant notre œil sur le triangle mystérieux qui émerge dans la proximité de leurs bases. Les paramètres dont dispose le “photographiste” pour fabriquer son image laissent ici de côté le pittoresque du motif pour reconsidérer un modèle pictural d’interprétation.

Le photographe invente une nouvelle façon de regarder le monde par l’entremise du verre dépoli d’une machine de vision, et rend compte du fait que cet acte-là peut constituer en soi un acte créateur qui trouve son expression en parallèle de la dimension documentaire de la photographie. Un événement visuel surgit, qui provient de l’organisation des éléments à disposition dans l’espace de l’image, et le sujet lui-même apparaît du même coup secondaire. Il met en place un pittoresque qui peut répondre à l’injonction émise par Delacroix à propos de la peinture : « *le pittoresque impose des sacrifices contre le naturel ou l’expression, de même qu’en poésie on sacrifie à l’harmonie*¹⁸⁰. » Les recherches de Le Gray accompagnent un mouvement de démythification de la forêt et lui permettent d’affirmer un vrai détachement vis-à-vis de la qualité descriptive de l’image, fondement de la fonction documentaire de la photographie. Il ne compose pas une image en créant un étagement de plans pour mettre en valeur un motif sur un fond ou souligner un agencement saisissant, il utilise les éléments du paysage pour souligner la dimension graphique du procédé photographique, isole un motif et lui donne une qualité structurante par le choix d’un cadrage, ainsi que par un jeu de contrastes et de valeurs. Les différentes procédures photographiques qu’il expérimente pendant une dizaine d’années ont toutes un même but, mettre en valeur les qualités plastiques propres à l’image photographique.

Cette manière de créer un nouveau type d’image met donc à distance le pittoresque du lieu et valorise les qualités plastiques propres au mode de représentation photographique. Le Gray découvre ainsi des équivalents au mode pittoresque que Richard Payne Knight repérait dans la peinture vénitienne du début du XVI^e

¹⁸⁰ E. Delacroix, *op.cit.*, p. 82

siècle, au moment où les peintres rendent visibles les traces de l'acte créateur, mettant en avant une apparente facilité d'exécution au détriment du sujet même du tableau. Le Gray, en tant que "photographiste", ne peut pas s'appuyer sur ces modèles plastiques, alors il en invente d'autres, propres au médium qu'il utilise. S'il peut faire cela, cependant, c'est bien parce qu'il dispose d'un réseau de références picturales associées à la tradition de la peinture de paysage qui, partant de Giorgione, est passée par la Hollande et l'Angleterre pour s'arrêter en forêt de Fontainebleau.

Déambulation 6 : Jeunes futaies



GP.22.12.09



GP.33.02.10



GP.41.03.10



GP.39.03.10



GP.55.03.10



GP.37.03.10

II. B- L'effacement du sujet, hasard et préméditation

1/ Quelques échanges entre peinture et photographie

Camille Corot – Barthes et la *veduta* – Le Secq

Dans la forêt de Fontainebleau, la promiscuité des peintres et des photographes n'est pas sans effet, et l'on peut se demander dans quelle mesure la mode de la peinture de plein air initiée en France par Pierre-Henri de Valenciennes, popularisée par Corot et généralisée par la dite "École de Barbizon" n'a pas vu peu à peu ses préoccupations se confondre avec celles du "photographiste", en privilégiant de plus en plus des vues fragmentaires plutôt qu'une organisation spatiale propre à la composition classique, en manifestant un intérêt toujours plus grand pour les qualités de lumières et le non fini qui caractérise la peinture sur le motif.

Camille Corot n'était pas un peintre révolutionnaire, mais il n'adopta pas non plus la position du défenseur inflexible du passé. On ne peut lui faire endosser un rôle tel que l'affectionnait la mythologie du XIXe siècle : il n'est ni le méchant peintre académique ni le bon héros avant-gardiste qui prend clairement position contre la tradition. Comme tout peintre qui se respecte, il effectue dans sa jeunesse un séjour en Italie, et en bon paysagiste il prend comme modèle Rome et la campagne romaine. Il compose alors à l'intérieur d'un schéma précisément balisé, à la fois par la tradition des guides et celle des *vedute*. Les guides délimitent un circuit touristique, avec sa succession de villes et de sites, en général situés sur un itinéraire menant à Rome. Sur ce circuit, ils signalent la position de chacun des lieux considérés comme remarquables dans l'histoire et dans l'art. Les circuits remplacent la géographie cohérente de l'Italie par une carte vierge parsemée de centres d'intérêt et proposent une vision normalisée de l'Italie, la faisant ressembler à un chapelet de hauts lieux.



Pierre-Henri de Valenciennes, *Environs de Nemi - rochers*, 25 x 33 cm, Paris, Louvre



Camille Corot, *Civita Castellana*, 1826-1827, 36 x 52 cm, Stockholm, National Museum

En plus du guide, accessoire indispensable au voyageur cultivé, le peintre visite l'Italie avec l'imagerie des *vedute*, l'homologue du guide dans le domaine plastique. Plus récent que la tradition des guides mais tout aussi contraignant, le répertoire des *vedute* était une série quasi immuable de vues représentant chacune un site célèbre. Pour chaque site, les artistes ont peu à peu déterminé les meilleurs points de vue, constituant ainsi un répertoire de vues normalisées modelé sur les rythmes et les procédés de composition du paysage classique. La richesse de ce fonds a souvent incité les artistes à confondre le paysage qu'ils avaient sous les yeux avec les vues idéales de l'art, d'autant qu'elles sont associées à une profusion d'évocations historiques et mythologiques. À travers cette iconographie du paysage et ses rappels de la poésie latine, la campagne romaine se trouve auréolée d'un prestige unique au monde, et le plus infime de ses recoins devient emprunt de dignité même là où n'existe aucune correspondance précise avec l'histoire ou la poésie.

Roland Barthes dans son *Discours amoureux* emprunte le mot *veduta* au vocabulaire pictural et le détourne de son sens premier lorsqu'il "désarticule" la scène du "Ravissement" dans *Les souffrances du jeune Werther* :

« Arrivée : Charlotte est saisie dans l'encadrement de la pièce à partir du perron. C'est la veduta, l'imposition brusque de l'image¹⁸¹. »

Claude Coste, l'éditeur du texte, rappelle en note que *veduta* signifie vue, il précise que c'est « la représentation d'un paysage, généralement bucolique » et que Roland Barthes l'utilise librement. Au vu de l'usage particulier que donne Barthes à cette image, le terme *pittoresque* serait plus approprié, dans l'idée d'une image-surprise qui s'impose à la frange d'un espace déterminé, et dans un temps tout entier condensation et étreinte, un en-dehors surgi dans un concentré de réminiscence, comme le remarque d'ailleurs Barthes un peu plus loin : « La mémoire est le véritable lieu de l'ailleurs. L'ailleurs temporel est beaucoup plus fascinant que l'ailleurs local, exotique¹⁸². ».

De l'exotisme, Victor Segalen craignait qu'il cesse d'être une valeur singulière, individualiste, qui n'admet pas la pluralité. La

¹⁸¹ Roland Barthes, *Le discours amoureux : Séminaire à l'École des hautes études 1974-1976*, Paris, Seuil, 2007, p.70.

¹⁸² *Ibid.*, p.71.

*perception des divers*¹⁸³ devient une nouvelle norme pour la production des images. Dans un premier temps, le pittoresque perd dans ce mouvement de diffusion des images à grande échelle ce qui faisait sa force en tant que catégorie artistique, dans sa capacité à éveiller l'intérêt du connaisseur et de l'amateur d'art, quand la représentation picturale servait de support pour échanger des impressions. Chaque surprise ou étonnement éprouvé devant le spectacle de la nature, chaque faisceau d'irrégularités ou de distorsion perçu par un individu prenait sens par rapport au modèle d'une nature idéale véhiculée par la peinture classique.

Corot reste attaché à la tradition classique, il trouve dans les sites qu'il représente une entente intemporelle entre la nature et l'homme civilisé, un équilibre dont la peinture sur le motif se fait l'écho. Mais il innove dans sa manière de construire ses paysages, il compose sur des jeux de valeurs avec une mise en page dépouillée de tout souci néo-classique. Il déplace parfois le point de vue établi par ses prédécesseurs, élimine la panoplie pastorale qui enjolivaient leurs vues, dépouille son vocabulaire pictural. Sa peinture apparaît ainsi comme le couronnement du classicisme français, mais elle devient aussi l'emblème d'un retournement d'appréciation. Alors qu'auparavant l'étude de la nature renvoyait forcément à une opération de synthèse qui devait déboucher sur une composition imaginaire créée en atelier, après Corot l'opération s'inverse, et les conventions du paysage viennent alimenter le travail sur le motif. Il se produit un éclatement du mécanisme de synthèse, et l'on retient aujourd'hui chez Corot la fraîcheur et la spontanéité des esquisses. Cette mutation, amorcée, en Italie déjà, par Pierre-Henri de Valenciennes ou Thomas Jones, transforme la peinture de plein air en une tradition à part entière.

¹⁸³ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Fata Morgana, 1978, p.99.



Camille Corot, *Fontainebleau, Chênes noirs du Bas-Breau*, 1830-35, 38 x 48 cm

Corot annonce la génération des peintres qui prendront cause pour un détachement de plus en plus important vis-à-vis du sujet au profit d'une attention accrue pour les phénomènes directement liés à la perception du visible, et donc à sa traduction sous forme de contrastes de lumières et de couleurs. Le pittoresque perd dans ce mouvement irréversible peu à peu sa qualité de surprise visuelle propre à une manière picturale pour finalement ne plus jouer son rôle de critère de distinction lorsque la manière du peintre deviendra de fait le sujet même de la peinture. Accompagnant cette évolution les photographes comme Henri Le Secq en nourrissent leur pratique.



Henri Le Secq, *Forêt de Montmirail, Rochers et fûts de bouleaux*, vers 1851, 21 x 33 cm

Peintre de formation, Henri Le Secq expose régulièrement ses tableaux et gravures au Salon entre 1842 et 1880. Il découvre la photographie en 1848 grâce à Gustave Le Gray, qui fréquentait comme lui l'atelier de Paul Delaroche. Il la pratique pendant moins de dix ans, jusqu'en 1856. Une grande partie de son œuvre est consacrée à l'architecture, et son attachement à l'architecture gothique prend place au cœur de la mythologie romantique de la génération précédente qui a nourrit les fantasmes de son enfance. C'est encore l'expression ultime d'une certaine culture romantique qui commande l'imagination artistique de Le Secq dans ses études de paysages. De même qu'il s'intéressait aux ruines dans ses vues d'architecture, son sujet de prédilection dans le paysage semble être les dégradations de la nature. La partie la plus personnelle de son œuvre photographique est constituée par des "études d'après nature" d'arbres, de carrières, de chemins rocailleux qui se situent dans la lignée de Corot, qu'il rejoint dans le dépouillement et dans le refus de toute séduction. Ses séries d'arbres morts ou malingres, sans charmes particuliers, dévoilent un artiste fasciné par le dérisoire d'une maigre végétation autant que par l'efficacité du médium photographique. Comme dans

ses vues d'architecture, il dépouille les surfaces matérielles des multiples détails descriptifs qu'à l'époque on attendait de la photographie. L'effet produit est celui d'une esquisse, du premier état d'une gravure, avant-projet d'un peintre équilibrant les «masses» d'une composition.

Le rythme de ses paysages s'organise souvent comme des labyrinthes d'ombre et de lumière, scandés par les verticales des troncs d'arbres et les obliques des branches. Comme chez Corot, l'attrait pour les mythologies du passé est traduit par des compositions dépouillées, axées sur la rudesse des contrastes. Dans chaque fragment, Le Secq présente une nouvelle topographie, qui se nourrit d'une histoire picturale du paysage et prend ses distances avec le rôle documentaire et objectif qui lui a été assigné, et qui dévoile son ambiguïté à travers la "Mission héliographique".

En janvier 1851, la commission des Monuments historiques, animée par Prosper Mérimée, met en place la première commande publique collective de l'histoire de la photographie. Le projet consiste à sélectionner cinq photographes, à leur confier une liste précise de sites à photographier - essentiellement des édifices religieux du Moyen-Âge et des monuments antiques - et rassembler le résultat de leur travail dans le même centre d'archives. La campagne de prises de vues a lieu durant l'été 1851. À l'automne, les services de Mérimée reçoivent un premier état du patrimoine architectural français. Les photographies prises lors de ce qu'on a appelé plus tard la "mission héliographique" n'ont jamais été exposées. Elles rejoignirent les archives photographiques de la Direction de l'Architecture au Palais Royal et furent réservées à l'usage des architectes et des restaurateurs.

Ainsi la photographie, dès son invention, au lieu de travailler à reproduire l'image d'une société tournée vers l'avenir, se voit assigner le rôle d'enregistrer les vestiges du passé. L'intérêt des commanditaires semble s'être attaché à la stricte valeur de reproduction et à la prétendue objectivité de la photographie. Se référant aux diverses campagnes relatives à l'architecture gothique, Viollet-Le-Duc lui-même la célébrait comme une sorte de «conscience» des ruines, parce qu'elle avait formé « *en quelques années*

*un inventaire fidèle de tous ces débris*¹⁸⁴ ». L'usage a déterminé le statut des photographes : ils seront des auxiliaires scientifiques, car seul compte le sujet représenté, qui fait de l'image un document à la valeur incontestable. Le photographe est donc ce technicien à qui il est demandé de bien maîtriser l'outil d'enregistrement.

Ce qui n'est pas inscrit à son crédit, c'est le choix du sujet, l'invention formelle, l'attention au cadrage ou à la lumière, et ce qui de manière générale entre dans la mise en valeur du sujet. L'idée qu'un photographe puisse se prétendre artiste irrite ; Baudelaire brocarde les peintres de Barbizon dans son Salon de 1859 : « *ainsi, ils ouvrent une fenêtre, et tout l'espace compris dans le carré de la fenêtre, arbres, ciel et maison, prend pour eux la valeur d'un poème tout fait*¹⁸⁵ ». En matière de paysage, Baudelaire cultivait la nostalgie des visions romantiques : « *Je regrette encore, et j'obéis peut-être à mon insu aux accoutumances de ma jeunesse, le paysage romantique et même le paysage romanesque qui existait déjà au dix-huitième siècle*¹⁸⁶ ». Le Secq est le premier photographe à être sélectionné par la commission. Il sera rejoint par Hippolyte Bayard, Édouard Baldus, Gustave Le Gray et Olivier Mestral.

Pourtant la force documentaire de ses photographies est indéniable, mais chez lui valeur documentaire et invention formelle ne sont pas antinomiques. Au contraire, en proposant des compositions innovantes, en accentuant certaines parties de l'image, il affirme une volonté de renforcer le souci de représentation cher à une époque positiviste. Il ne met pas en avant une quelconque intention de présenter un constat apodictique mais privilégie une approche fragmentaire, comme Corot dans ses peintures réalisées sur le motif. Certains paysages semblent avoir pour unique objet de permettre au photographe de contempler les trous noirs de la terre ou de centrer son objectif sur ses imperceptibles modifications de structures, manière de s'émouvoir de l'étonnante tristesse d'un lieu. Il réalise ainsi beaucoup de photographies autour de la forêt de Montmirail,

¹⁸⁴ Eugène Viollet le Duc, *Dictionnaire raisonné d'architecture française du XI^{ème} au XVI^{ème} siècle*, Paris, Morel, 1856.

¹⁸⁵ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, VII, *Le Paysage*, O.C., t. II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p.660-668.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.667.

dans un périmètre qu'il nomme "Le champ des cosaques", qui fait référence à une bataille napoléonienne. Le 11 février 1811, Napoléon tente d'arrêter l'invasion des troupes russes et prussiennes et de les empêcher d'arriver jusqu'à Paris. Il réussira, au prix de milliers de morts, à retarder seulement l'avancée prussienne. Le problème de Le Secq semble avoir été de rendre visible une histoire alors qu'il ne restait aucune trace des souffrances et des sacrifices. Sa solution consiste à se pencher vers le sol, pour rendre visible l'invisible de la mémoire, son absence de traces.



"Vue générale de la grande cascade du Mont-Dor", *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, Auvergne*, p.96

Le Secq n'avait pas le souci de suivre la tradition des vues topographiques descriptives passées sous le filtre romantique, qui avaient pour modèle les *Voyages pittoresques dans l'ancienne France* de Charles Nodier¹⁸⁷, il voyait plutôt les choses comme l'œuvre du temps, incomplètes, transitoires. L'intention descriptive n'est pas présente, même lorsque tous les détails sont lisibles. Dans la manière dont elles

¹⁸⁷ Charles Nodier, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Paris, 1820-1863.

s'éloignent du sujet pour s'attacher à son rendu plastique, les recherches sur le paysage de Le Secq accompagnent et même anticipent les recherches propres à la modernité picturale. Ainsi ce que dit le philosophe allemand Max Raphael à propos de Corot pourrait se rapporter à la démarche de Le Secq, comme à celle d'Eugène Atget :

« Nous voyons coexister ici l'arbitraire et la cohérence, la préméditation apparente et le hasard recherché, ce qui exprime clairement une quête de l'interaction harmonieuse de l'être et de la conscience¹⁸⁸ ».



Eugène Atget, *Porte Dauphine, Fossé des fortifications*, 1913

¹⁸⁸ Max Raphael, cité par Peter Galassi, *Corot en Italie : la peinture de plein air et la tradition classique* (1991), Paris, Gallimard, 1996, p.7.

2/ Au-delà des ressemblances

Adopter et adapter les codes, "Grand Parc" – Cézanne et Vallotton – Fuir le pittoresque, Thibaut Cuisset



GP.10.06.08

Cette vue d'une clairière illustre une tentative de *reconnaissance*, le terme pouvant être entendu de deux manières, comme découverte d'un site bucolique et comme réminiscence d'une composition picturale. Le premier sens est directement lié à la campagne photographique entreprise dans cet environnement qui constitue un modèle de jardin énigmatique, héritier d'une instrumentalisation ordonnée du territoire urbain mais destiné à être parcouru avec un sentiment de découverte. Il nous met en présence d'une première définition du pittoresque, telle que le présente Alain Corbin :

« Il se tisse d'un désir de surprise, au détour du chemin ou du méandre de la rivière, au cours d'une Déambulation active. Dans son acception première, il implique une mécanique du regard, celle qui ordonne

*l'agencement des scènes du jardin*¹⁸⁹. »

Le deuxième sens manifeste un mode d'approche héritier d'une culture visuelle qui reste tributaire d'une histoire de l'art occidentale traditionnelle.

*« Initialement, on le sait, ce vocable consiste à percevoir la nature comme le ferait un peintre, et à enrichir le tableau d'associations d'idées, historiques ou littéraires*¹⁹⁰. »

Les deux sens rejoignent deux manières complémentaires de saisir la notion de pittoresque, comme découverte dynamique d'un paysage et source de plaisir esthétique associé à la peinture.

Dans *Nus et paysages*, Alain Roger développe l'idée qu'une perception esthétique n'est possible que parce que nous percevons le visible à travers un « relais schématique que nous ne savons pas nommer », mais qui lui donne une dimension esthétique. La nature devient paysage « sur l'ordre de notre regard, qui le voit sous la domination de l'art¹⁹¹ ». Il distingue deux niveaux de schématisation, dont le premier est *hyperconscient*, et accompagné de reconnaissance, de réminiscence. Notre perception est aiguisé par le contact de l'art : « l'art suffirait donc à nous montrer qu'une extension des facultés du percevoir est possible¹⁹². » Ernst Gombrich traduit ce mouvement en prenant l'exemple suivant :

*« Au XVIII^e siècle, un fort perspicace amateur d'art, Richard Payne Knight avait parfaitement compris que la quête de la beauté et du pittoresque, qui entraînait les peintres et les poètes vers les paysages de la région des grands lacs, n'était autre qu'une recherche des motifs qui évoquaient à leur esprit d'hommes passionnés par l'art leurs tableaux préférés, et notamment des Claude Lorrain et des Poussin*¹⁹³. »

Roger pose la question du pittoresque à la fin d'un paragraphe de manière ouverte, sans apporter de réponse à son questionnement :

« Il faudrait d'ailleurs s'interroger sur le sens véritable (et caché) du pittoresque ; car, si l'on sent que tel paysage pourrait tenter, ou

¹⁸⁹ Alain Corbin, "Introduction", Jean-Pierre Lethuillier, Odile Parsis-Barubé (dir.), *Le pittoresque. Métamorphoses d'une quête dans l'Europe moderne et contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p.8.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.7.

¹⁹¹ Alain Roger, *Nus et paysages*, Paris, Aubier, 1978, p.109.

¹⁹² Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 2003, p.137.

¹⁹³ Ernst Gombrich, *Art et illusion*, Paris, Gallimard, 1971, p.392.

*serait digne d'intéresser le peintre, c'est que ce dernier est déjà là, invisible et présent, dans le regard du spectateur*¹⁹⁴. »

Le spectateur porte un regard pittoresque sur un paysage dès le moment où il lui trouve un intérêt en le parcourant. Son regard est un intermédiaire entre la nature et l'image véhiculée par l'art, il est *toujours potentiellement* pittoresque, parce que toujours nourri de représentations qui ne demandent qu'à se renouveler au contact non d'un coin de nature neuf mais sous le pinceau d'un artiste attentif et novateur. Le pittoresque est un moteur de la perception avant d'être une catégorie esthétique. Il précède le beau dans le sens où c'est lui qui déclenche le mécanisme d'apparition du paysage digne d'être vu, il accompagne le sublime lorsque la dimension spectaculaire prend le relais de la puissance terrifiante.

Reprenons la question du pittoresque posée par Alain Roger pour envisager ses enjeux du côté de la création plastique. Le questionnement s'est dédoublé : peut-il encore exister des paysages dignes de tenter le peintre, qui se faisant se placerait dans une lignée ininterrompue, continuant à définir le paysage en personnalisant sa représentation ? L'artialisation généralisée du paysage contemporain ainsi que la disparition du genre pictural suffisent à empêcher ce questionnement de refléter l'actualité. L'intérêt que l'on peut éprouver pour le paysage se base aujourd'hui sur le produit de la crainte d'une perte irrémédiable avec une nostalgie persistante du modèle pictural. La question sur les changements de la perception s'accompagne d'une question complémentaire liée à la représentation : comment le photographe qui rend compte de l'urbanisation galopante du paysage s'y prend-t-il par rapport à cette culture picturale, source tarie de progression dans la perception de notre environnement, comment se charge-t-il d'échapper à ce modèle inadéquat ? Une réponse à cette deuxième question tient en grande partie dans la persistance de l'esthétique documentaire, basée sur un détachement feint et un usage lucide de l'outil d'enregistrement.

Armé d'un appareil photographique, nous voici paré pour mettre à l'épreuve les codes du pittoresque dans un milieu que l'on se situe avec difficulté, entre paysage régional organisé autour d'un grand

¹⁹⁴ A. Roger, *Nus et paysages*, op.cit., p.126.

lac pourvoyeur d'étendue ouverte et d'horizon, et jardin organisé en diverses zones complémentaires qui vont des activités sportives aux lieux de rencontres. La campagne s'engage sur une prévalence de la fonction décorative de cet espace associé à la protection d'un environnement campagnard et à la préservation de la réserve d'eau potable de la ville. Sur la photographie *GP.10.06.08*, le parc n'est pas visible, seule déborde la verdure, dans une alternance d'ombres et de lumière, de matière et d'espaces libres dans lesquels l'œil peut circuler. Deux troncs dans l'ombre sur la droite ferment l'image, émergeant d'une masse de feuillage exubérante, auxquels répondent deux arbustes qui arrêtent la lumière et freinent le regard. Les soulignant, un rai vert pâle s'étire horizontalement, favorisant la distinction entre un premier plan ombragé et l'émergence du soleil. Une petite ombre répète la première et pointe la profondeur, timidement.

Un jeu pictural tente de prendre place dans cet amas de végétation, qui s'appuie sur un contraste de lumière et la masse plus sombre du premier plan. Un semblant de composition dirige ce foisonnement, à la manière de ce que pourrait réaliser un peintre représentant la vue d'un paysage imaginaire ou reconstitué. Dans un *Paysage* de 1870-71, Paul Cézanne institue une profondeur dans une sorte de chemin en terrasse par une alternance d'orangés lumineux et de verts foncés. Paysage rêvé ou observé au détour d'une pérégrination, les touches de couleurs viennent s'inscrire sur un fond qui semble aussi noir que l'horizon bouché qui occupe la partie supérieure de la toile. La quasi absence de ciel déréalise le point de vue, accentue la présence d'un contraste excessif et concentre notre regard sur le travail de la touche qui révèle les matières en soulignant l'effet produit par un certain éclairage.



Paul Cézanne, *Paysage*, 1870-71, 54 x 65 cm

Une direction est donnée par le geste du peintre, qui semble vouloir entraîner notre regard vers l'origine de l'éclairage, sur la gauche. Mais le geste aussi fond les matières et les lumières, les imbriquent les unes aux autres dans une alternance de rupture et de liaison, comme dans le passage de la matière de la roche à celle du sol. Le peintre se joue de notre propension à retrouver l'unité d'un paysage perçu en restant aux limites de l'abstraction. La peinture dévoile ainsi sa force de persuasion et de déliaison, dans un travail d'exécution auquel n'a pas accès le photographe. Il arrive cependant qu'une peinture se prête à un rapprochement plus commode, comme cette vue, plus "photographique", de Félix Vallotton, *Sous-bois à Honfleur*, de 1920.



Félix Vallotton, *Sous-bois à Honfleur*, 1920, 97 x 146 cm

Ici l'exubérance de la nature semble être la préoccupation principale du peintre, il la rend palpable dans des détails liés à l'observation minutieuse des feuillages et en distinguant les espèces végétales de chaque côté de la percée centrale. Les camaïeux de vert suggèrent moins l'espace que la composition elle-même, qui se rapproche d'un cadrage frontal centré sur une trompeuse ouverture vers l'horizon, comme si la haie qui borde cette petite clairière avait pour fonction de maintenir le spectateur dans l'espace du tableau, afin qu'il prenne le temps d'explorer ce qui lui est donné à voir. Vallotton dirige notre regard entre le dessin des troncs tourmentés et la masse sombre du bois qui se profile sur la gauche. La lumière est froide et morne, et cela accentue l'aspect photographique de la peinture, alors même qu'il a choisi de montrer un coin de campagne sans grande originalité, sans caractère remarquable.

Si Cézanne accentue par le contraste la visibilité du travail pictural pour passer outre le pittoresque dû à la lumière du couchant, Vallotton quant à lui traque les lentes mutations des teintes pour éloigner le pittoresque que fournirait une lumière trop abrupte. Notre coup d'œil sur ce coin de verdure prend à l'un et l'autre, le foisonnement des feuilles s'élève presque au sommet de l'image, ne laissant libre qu'un petit espace de ciel, le jeu de lumière désigne sa

nature d'image sensible aux variations lumineuses pour décrire un espace. Le cadrage n'est ni contraint ni singulier, il s'applique à délimiter un espace à peine séduisant pour en désigner *a minima* quelques filiations picturales. Proposant à l'œil de serpenter rapidement en contournant les arbustes et les branchages mis en travers de son chemin, cette photographie ne propose pas un regard critique sur une nature assujettie mais prend acte de cet assujettissement pour réviser la peinture sur le motif. Ici l'essentiel est d'être à l'intérieur du motif, de poser son trépied dans les hautes herbes après avoir été arrêté par le charme du lieu.

Pour éviter d'être confronté aux codes hérités de la peinture, certains photographes optent pour une distance de prise de vue dont ils sont sûr qu'elle provoquera un retrait maximal, éloignant ainsi le spectre du pittoresque. Dans *Le dehors absolu*, Thibaut Cuisset dévoile des paysages de contrées sauvages et inviolés et les met en regard. Alternent des vues des glaciers et fjords d'Islande pris en 2000 et du désert du Namib photographié en 2004. La nature y apparaît dans toute sa sécheresse, accentuée par le rapprochement de territoires situés pourtant aux antipodes, au désert sans saillies répond l'orographie de recoins de l'Islande, quelques rares traces d'activité humaine apparaissant parfois pour nous rappeler que nous sommes bien sur terre. Domine cependant un caractère sévère et fondamentalement inhospitalier, souligné par l'absence de marqueurs de paysages, de couleurs saillantes, de figures ou d'objets qui préciseraient une échelle et adouciraient la constance de la frontalité, mais atténué cependant par des teintes pastel et l'absence de contraste liée au choix des lumières. Une lumière pâle écrase le paysage, l'aplatit littéralement. Tout élément qui pourrait animer la surface, amener un peu de vie est refusé par le photographe. Les reliefs seuls soutiennent la circulation du regard, qu'ils soient au ras du sol, réduits à des touffes disséminées d'une herbe stérile, ou qu'ils nous amènent dans un lointain amorphe par deux ou trois rebonds de collines.

Dominique Baqué énonce que c'est en affirmant son refus de tout pittoresque et de toute anecdote que Cuisset parviendrait à une

« *essence du paysage*¹⁹⁵ ». Celle-ci consiste en une portion d'espace d'où l'homme est absent, un lieu primaire en somme, toujours exempt d'une quelconque trace de passage humain, et *a fortiori* de tout aménagement paysager. L'activité humaine n'est pas aux marges, elle est absente, on ne distingue par exemple aucun signe de l'activité des mines de diamant du désert du Namib. Il ne s'agit cependant pas de reconnaître l'essence de la nature mais du paysage, qui se dégage de toute forme d'historicité, redevient atemporel, comme si le paysage lui-même était né avant sa représentation. La démesure des espaces photographiés nous ramène vers le sentiment du sublime, qui serait l'essence du paysage, le pittoresque en étant la perversion.

Dans le texte d'introduction au livre de Thibaut Cuisset, Philippe Lacoue-Labarthe relie la notion de paysage à celle de campagne, de pays. Le paysage est constitué lorsqu'on se trouve au cœur d'un territoire divisé en unités locales (bourgade, hameau, ...), il est alors ce territoire, « *sa végétation, sa faune, son relief et le modelé de ses terres, (...) son parler et ses us et coutumes*¹⁹⁶. » C'est un terroir, habité, exploité et entretenu par l'homme. Il y a symbiose entre l'homme et son environnement, et l'un influe sur l'autre en permanence. Lacoue-Labarthe rejoint l'analyse du paysage américain par John Bickerhof Jackson, modelé en permanence par l'homme, et n'existant qu'en tant que tel. À l'origine, le paysage n'est pas l'image, et surtout pas le lieu inhabité et inexploité des étendues indomptées. Il attribue à un romantisme tardif l'origine de notre intérêt pour « *ce qui reste de nature, sauvage (forêts impénétrables) ou aride (montagnes enneigées ou rocheuses, zones désertiques, pierreuses)*¹⁹⁷ ».

Une approche est devenue possible, tout au moins par l'image, par l'intermédiaire d'« *un exotisme de l'ailleurs et un pittoresque de cette nature brute qui, durant des siècles, en Orient comme en Occident, avait tant*

¹⁹⁵ Dominique Baqué, *Reconfigurer l'espace*, ArtPress n°317, novembre 2005, p.90.

¹⁹⁶ Philippe Lacoue-Labarthe, *Le dépaysement*, Paris, Filigranes, 2005.

¹⁹⁷ *Ibid.*



Thibaut Cuisset, *Islande*, 2000



Caspar David Friedrich, *Riesengebirge*, vers 1835, 73,5 x 102,5 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin

effrayé ou rebuté. » Lacoue-Labarthe associe deux notions phares du paysage du XXe siècle, généralisées pour nous rendre les lointains

proches. Grâce à la circulation des images diffusées dans ce double esprit, les lieux restés jusqu'alors inaccessibles à notre vue dévoilent leur sublimité de manière décente. Ce que montre alors Thibaut Cuisset relève d'un *dépaysagement*, d'une expérience de dessaisissement des modèles de représentation du paysage hérités du romantisme.

« *Déjà, lorsqu'il photographiait des paysages, Thibaut Cuisset ne cessait de les soustraire à toute appréhension sentimentale ou pittoresque, à la niaiserie vaguement "romantique" du paysage — "état d'âme"* ¹⁹⁸ ».

Il faudrait, pour échapper à la tragédie du paysage formaté, se rapprocher d'une vision désensibilisée, objective, montrer les choses telles qu'elles sont, arracher le paysage à « *toute autre détermination que son pur et simple être-là* », se laisser envahir par un bouleversement qui est une « *véritable extase, une extériorisation pure.* » La force du photographe tiendrait alors dans sa capacité de saisir le sublime et d'en capturer la trace sans chercher à le rendre seyant, en s'effaçant totalement devant ce que nous devons nous résoudre à admettre comme une absence de sujet. Le retrait du photographe accrédite la particularité des espaces saisis, son humilité réhabilite la force de la photographie à révéler sans travestir des espaces qui résistent à l'agrément par l'image. Pour Cuisset, ce retrait s'inscrit dans l'horizontalité. Se défaire de la tentation pittoresque passe par la suppression des marqueurs d'espace, signes verticaux qui amènent un rythme et favorisent la circulation du regard.

Le vocabulaire du sublime donne la véritable mesure du paysage des origines, qui n'en est justement pas un. Pour donner plus de poids à la prouesse de l'artiste, est mise hors jeu toute forme de représentation artistique de

« *cette nature brute qui, durant des siècles, en Orient comme en Occident, avait tant effrayé ou rebuté. Ce qui du reste en art (peinture puis photographie, mais littérature aussi bien) n'a jamais présenté qu'un intérêt documentaire, ou anecdotique.* ¹⁹⁹ »

Pourtant lorsqu'il parle de ces photographies, souligne D. Baqué, le

¹⁹⁸ P. Lacoue-Labarthe, *op.cit.*

¹⁹⁹ *Ibid.*



Thibaut Cuisset, *Jökulsárlón, Islande*, 2000



C. D. Friedrich, *Le naufrage de l'espoir*, 1824, 97 x 127 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg

photographe utilise des termes hérités du vocabulaire pictural comme “motif” ou “épure”. C’est que, dans le prolongement de ce qu’observe Lacoue-Labarthe, Cuisset explore le paysage à la manière d’un peintre romantique qui parcourt les lieux les plus vides pour trouver en lui-même la matière de sa représentation. Il réduit ses vues à de vastes panoramas tout en parvenant à faire apparaître des lumières mélancoliques et des couleurs blêmes, autour de quelques protubérances farouches mais dispersées (des buissons dans le désert) ou en pente douce (le choix de certains reliefs islandais). Pas de personnage de dos devant l’immensité chez Cuisset, rappelons-nous qu’ils ne sont néanmoins pas systématiques chez Friedrich, mais une concentration, une réduction de paysage destinée à faire entrer l’infini de la sensation dans le châssis d’une chambre noire. Il se rapproche du peintre romantique en quête d’absolu, lorsque celui-ci peint en atelier des paysages de la montagne des géants (*Riesengebirge*) à partir de ses excursions sur le terrain. Plus subtilement, ses photographies rejoignent ce que Michel Poivert nomme *l’utopie documentaire*, où la notion de beauté reste très présente, « *qu’il s’agisse d’une beauté ressentie face aux sites et constitutive de leur histoire, comme d’une beauté scellée dans la conscience que la représentation des lieux est toujours aux prises avec les références à l’histoire de la peinture aussi bien qu’à celle de la carte postale.* » En Islande, dans le désert, et aussi dans sa série *Campagne de France*, réalisée entre 2009 et 2010, Thibaut Cuisset adopte une posture de retrait volontaire par rapport aux modèles de l’imagerie touristique tout en conservant un point de vue large et légèrement surélevé. S’il affectionne les ciels gris pour obtenir un éclairage étal, il ne néglige pas quelque rayon de soleil qui, venant transpercer les nuages, apportera un peu d’animation à ses vues. Opter pour une absence de pittoresque de carte postale ne se résume pas chez lui à afficher une humeur ténébreuse ou hermétique, ni privilégier l’indifférence²⁰⁰.

²⁰⁰ Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, op.cit., p.173.

Déambulation 7 : Auprès de l'eau



GP.1.06.08



GP.15.09.09



GP.60.06.11



GP.47.03.10



GP.61.02.12



GP.42.03.10



GP.46.03.10



GP.48.03.10

II. C- Une approche contemporaine de la notion

1/ Un pas de côté dans une démarche documentaire

Une famille près de l'étang – Jeff Wall, la place des figures – Modernité et critique sociale



GP.47.03.10

Voici un coin de campagne, avec des roseaux et un étang visible dans le bord inférieur droit. Un enfant joue avec un bâton sous l'œil attentif de sa mère, le père regarde plus loin. Des arbres plus ou moins maigres ou tortueux sont disséminés au-dessus des personnages et occupent la moitié supérieure de l'image. La scène est anecdotique, elle reflète une activité ordinaire de fin de semaine, le décor toutefois ne revêt pas l'aspect bucolique qui pourrait lui donner un aspect chaleureux, la vivifier. Il n'est pas accueillant, mais cela n'empêche pas les personnages de s'y mouvoir en toute quiétude et de s'en accommoder. L'image est organisée suivant une diagonale descendante qui s'appuie à gauche sur un arbre dédoublé et dansant pour aboutir à une matière marécageuse et immobile. Un chemin horizontal la sépare en deux parties égales, une pente grise et aride en occupe tout le quart inférieur gauche. La présence de cette pente

semble répondre à une fonctionnalité propre aux abords de terrains marécageux, qui consiste à retenir en contrebas une eau dormante pour ne pas risquer qu'elle envahisse sauvagement les espaces de circulation. Ce n'est pas une herbe aux reflets étincelants qui joue ce rôle, mais un long talus aride constitué d'un limon qui semble provenir directement d'une gravière. Au sommet de cette cuvette, le dessin du chemin barre horizontalement l'image et indique que nous sommes dans un espace borné, avec circulation obligeamment orientée. Un vélo surgit depuis le fond à la lisière de cette zone, il joue une autre partition que la famille, mais lui non plus n'apparaît pas dans un cadre idéal. L'imagerie adéquate le placerait au cœur d'une perspective ouverte, un environnement ponctué d'escarpements, or il s'immisce soudain dans un lieu ingrat et se retrouve associé à trois personnages occupées à jouer une partition complémentaire.

Cet espace est un détail du cadre commun d'activités de loisir, qui abrite aussi bien l'exercice sportif que la sortie en famille, et possède un rôle complémentaire, être ce milieu dans lequel se renouvelle notre contact avec la nature, en bordure de la ville. C'est l'endroit où l'on peut se ressourcer et ranimer notre expérience de la nature, car pour l'homme du XXI^e siècle, l'activité de détente est encore associée à ce que l'on nomme toujours l'environnement naturel, un espace à dominante verte considéré comme reposant et régénérant. Pour que la surface aménagée dans cet esprit reste attractive pour le promeneur comme pour le sportif, l'espace doit ménager son lot de méandres visuels, comporter des aménagements variés, par exemple un étang envahi de roseaux. La combinaison de reliefs, plans d'eau, végétation variée et points de vue réalisera alors notre attente d'un paysage digne d'abriter nos démarches de distraction. L'activité de ces promeneurs est donc tout à fait prévisible, bien que l'environnement dans lequel elle prend place soit inapproprié, le terrain qui l'abrite peu propice à la flânerie ou à la contemplation esthétique, ne présentant *a priori* aucun caractère pittoresque. Pourtant, malgré l'aspect peu héroïque des personnages et le cadre peu amène qui les abritent, dans le viseur de l'appareil s'est dessiné un paysage avec figures, extrait d'un espace clos qui condense en son sein notre héritage culturel et pictural lié à la nature et résume

l'expérience qui en est proposé à une société urbaine, tout en dévoilant le type de population à qui il s'adresse.

La question du lieu se trouve posée presque accidentellement, mais de manière exemplaire. Le petit bout de terrain où prend place la petite famille est plutôt inhospitalier, mais les personnages se sont placés spontanément à cet endroit, ils n'y sont pas disposés. Cette présence *naturelle* des figures ne pose pas seulement la question du statut de la représentation photographique, mais également le statut du territoire qui accueille loisirs et promenades. Je situe dans ce double questionnement un mode de prise de vues attentif au pittoresque, pensé comme mode d'approche critique de la qualité de certains paysages contemporains et interrogation en acte de la possibilité de les représenter en faisant référence à une culture de la modernité. Cette photographie expose en creux un problème lié conjointement au territoire exploré et au médium qui rend compte de son exploration. Confronté à la configuration accidentelle et néanmoins judicieuse qui se mettait en place à l'intérieur du cadre, est-ce que c'est le terrain de l'expérience qui se trouve ainsi lui-même modifié ? La présence des figures nous oblige-t-elle à transformer le cadre du paysage en structure narrative, provoquant un déplacement dans le statut de l'image ?



Jeff Wall, *The Storyteller*, 1986, 229 x 437 cm

La présence de figures dans le cadrage produit une photographie qui rejoint le champ des photographies de paysages inoccupés. Les figures n'en sont pas le sujet principal, elles donnent une échelle et caractérisent le paysage, le situe dans l'espace et dans le temps. Cette photo concentre des données multiples, personnelles et culturelles, ainsi que, et là se trouve la force de la photographie, une dimension tangible, celle d'un paysage en devenir conçu par des professionnels dans le souci de lui donner valeur de laboratoire du paysage en ce début de XXI^e siècle. Le cadre que j'avais préparé avant l'arrivée inopinée de cette famille devait refléter mon expérience de *ce* paysage, à *ce* moment donné. L'irruption de ces trois personnages puis du quatrième dans un cadre préparé à l'origine pour retenir mon expérience accentue encore la dimension politique du bout de territoire que j'avais choisi, elle a subitement validé mon choix d'espace et de cadrage en donnant une dimension *réaliste* à ce bout de terrain si déroutant en tant que modèle de paysage. Surpris par la nouvelle dimension que ces présences donnaient à mes préparatifs, je me suis retrouvé en présence d'un modèle photographique pourtant lié à un important travail de mise en scène, celui de Jeff Wall.

The Storyteller est un panoramique horizontal réalisé en 1986, tiré sur support transparent. Il montre un talus situé en contrebas d'un pont en béton, à l'endroit où celui-ci est relié à la berge. Nous sommes visiblement à la périphérie d'une ville anonyme, le pont prolonge une voie rapide dont nous apercevons un panneau de signalisation flou à l'arrière-plan. La photographie est organisée en quatre triangles qui se rejoignent au centre de l'image. À gauche, une masse de conifères s'incline vers le milieu, précédée par un bouquet d'arbustes aux feuilles jaunies. La partie supérieure est occupée par un triangle de ciel. Deux arbres isolés encadrent le panneau autoroutier, celui de gauche porte des feuilles lie de vin, vers lesquels convergent les pins à gauche et la rambarde du pont à droite. La partie droite est occupée par la masse de béton du pont, vue par dessous. Dans le triangle inférieur se distinguent trois parties correspondant à trois matières aux délimitations précises, de la boue gris foncé, une herbe jaunissante, un dallage de pierres gris clair. Des câbles électriques traversent l'espace horizontalement, à mi-hauteur. Des

personnages assis sont répartis en trois groupes, sur les diagonales, de part et d'autre de l'axe central. Dans l'angle inférieur gauche trois personnes sont assises dans la boue autour des braises d'un maigre foyer et placées à la manière des figures du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet ou de son modèle, *Le concert champêtre* de Giorgione et Titien, mais inversées. Plus haut, un homme et une femme tendent l'oreille, alors que sur la droite un homme seul assis sur le parvis en pierre regarde le lointain. Une bande herbeuse sépare le personnage seul des autres, qui constitue un espace central et vide de figures. Si l'on s'attarde sur la matière de cette bande, on constate que ce sont en fait des taillis ras et denses qui forment un milieu inhospitalier, difficile à franchir. Cette bande ne rend pas la présence des personnages moins incongrue, elle la renforce même, et donne au décor un aspect définitivement déplacé.

Reprenons le tableau de Manet et la situation dans laquelle il place ses personnages. Le cadre est énigmatique, cette clairière et le cours d'eau dans laquelle trempe le quatrième personnage ne dessinent pas une topographie claire, elles ne font que souligner l'incongruité d'une scène que le spectateur découvre fortuitement. Les personnages, qui occupent tout un premier plan, sont surpris alors même qu'ils étaient absorbés dans une action dont nous étions exclus, le tableau prend un aspect de photographie instantanée, prise sur le vif, tout en éloignant l'image d'une topographie claire au bénéfice de la composition picturale. La surface où sont installés les personnages n'est pas picturale dans un sens classique, c'est-à-dire avenante, mais elle détermine *a contrario* un espace social en créant sous le pinceau du peintre une scission entre la figure et le lieu. Nous retrouvons ce caractère dans la photographie de Jeff Wall, bien que les figures nous restent lointaines, figées dans un instant qui nous maintient à distance.



Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, 208 x 264 cm, Paris, Orsay



Giorgione et Titien, *Le Concert champêtre*, 1510-11, 110 x 138 cm, Paris, Louvre

Le cadre semble inopportun chez les deux artistes, cependant il se produit une sorte de retournement dans le lien que propose l'artiste

avec le spectateur, par l'intermédiaire de la narration. Dans les deux œuvres, un personnage raconte quelque chose à deux autres, qui sont plus ou moins concernés par celle-ci. D'autres figures apparaissent en arrière-plan, en décalage par rapport aux figures principales, des éléments secondaires – panier de pique-nique, foyer aux braises tièdes – jouent la carte de l'anecdotique, et surtout, tout ce monde prend place dans un environnement inattendu, qui ne fait pas paysage. La clairière de Manet et le cours d'eau qui lui succède sont vus dans un raccourci qui en élimine tout esprit charmant ou enchanteur.

Les abords boueux d'un pont de boulevard périphérique n'ont rien d'un espace exotique et captivant. Ce sont les corps qui portent la dimension sociale de la représentation, alors qu'ils ne s'inscrivent pas dans un environnement prévisible. Leur attitude elle-même résiste aux attentes, tout en nous feignant un rapprochement avec des modèles picturaux. Dans *Le Déjeuner sur l'Herbe* de Manet, la présence de ce nu déconcerte autant par sa posture que sa présence même. Chez Jeff Wall, les personnages n'occupent pas le centre d'une composition, ils sont confinés dans l'angle du cadre, déportés dans cet espace déroutant qui ne correspond pas à un emplacement socialement adéquat, ou même compréhensible dans l'ordre d'une composition picturale. Disposés comme ils le sont, à une échelle aussi réduites, ces personnages jurent si on les rapporte aux canons de la peinture. Jeff Wall sans doute s'amuse de cette inadéquation, et cadre de manière à rendre visibles les distances qu'il instaure avec la tradition de la peinture de genre. Ici c'est le genre du paysage qui donne lieu à cette distanciation, établie par l'artiste pour fournir le cadre d'une observation critique de la condition sociale d'une catégorie de la population nord-américaine. Les personnages sont des amérindiens, et le décor dans lequel ils prennent place prend à contre pied l'imagerie des grands espaces, voire seulement d'une nature bienveillante et providentielle. La boue est grasse, moite, la verdure sèche et acérée, la roche artificielle est rigide, abrupte, ombreuse. Les figures sont isolées, figées, positionnées pour l'image, non saisies dans un environnement, aussi peu accueillant soit-il.

Sa manière de procéder nous ramène tout compte fait à une observation émise par Thomas Gainsborough dans une lettre à William Jackson :

« Pensez-vous vraiment qu'une composition régulière dans le genre du paysage devrait être toujours remplie avec des figures d'histoire, ou avec des personnages en dehors de ceux qui occupent une place (je ne dirai pas qui bouchent un trou), ou servent à créer une distraction pour attirer l'œil loin des arbres afin qu'il y retourne avec plus de joie²⁰¹ ».

Les personnages chez Jeff Wall ont ce statut ambigu. Considérons qu'ils bouchent un trou, rappelant par exemple les paysans qui animent les paysages hollandais, leurs postures sont celles d'usagers réguliers des lieux, leurs attitudes ont l'air naturelles, mais les arbres vers lesquels l'œil est amené à revenir ne produisent guère de joie. Bien au contraire, ils produisent l'ennui, disposés sans esprit comme une masse inanimée et trop régulière, d'autant que leur dialogue avec les panneaux et les piles du pont est peu aguicheur. Prenons-les comme figures d'histoire, ils apparaîtront comme autant de repoussoir aux récits mythologiques traditionnels, s'affichant plutôt comme les types encore mal acceptés d'une mythologie en train de s'écrire. Dans les deux cas, les modèles auxquels se réfère Jeff Wall sont revisités dans le champ d'une actualisation manifeste, aux antipodes d'une paraphrase candide basée sur un archétype sorti de son contexte historique. Les choix de Jeff Wall, en même temps qu'il se joue de la tradition picturale en situant sa photographie entre la peinture de paysage et la peinture d'histoire, confirment sa volonté de déjouer les attentes et les poncifs d'une photographie documentaire traditionnelle. Sa mise en scène, à la fois discrète et terriblement loquace, déjoue les stratégies du témoignage comme celles de la fiction.

Du pittoresque émerge dans ce que l'on peut reconnaître comme une conduite critique vis-à-vis des codes photographiques. Par sa référence même à la peinture, l'artiste rend sensible sa volonté de se laisser surprendre par ce que l'image peut rendre d'un paysage intermédiaire, ouvert car indéfini, et qui présente certaines qualités repérées dans l'Angleterre du XVIIIe : *« La composition pittoresque*

²⁰¹ Thomas Gainsborough, lettre 49 à William Jackson, organiste à la cathédrale d'Exeter, *Art et Nature au XVIIIème*, op.cit., p.223.

*consiste à unir dans un tout une variété de parties, et ces parties ne peuvent être fournies que par des objets rudes*²⁰². » Ce pittoresque correspond à ce qui m'arrête en tant que partie de paysage qui fait sonner faux dans le concert de ma culture paysagère et picturale, un lieu inadéquat, que le photographe s'approprie et auquel il donne vie de manière subite. La narration est détournée sous un mode critique, elle n'est pas l'épicentre de l'image, comme le suggère Jeff Wall en déportant ses personnages sur les bords, elle prend sens dans une présence conflictuelle avec un fond qui ne correspond pas à l'imaginaire photographique qui est le notre. Le paysage est le symbole d'une disjonction entre des figures et un lieu et reflète une manière de se référer à sa perception du paysage social qui lui est contemporain. Le paysage est justement à l'opposé d'un cadre de vie, il en est un chiasme, une antithèse, il devrait n'en être qu'un rebut.

La présence incongrue des personnages est soulignée par un élément de paysage de bord d'autoroute, avec taillis herbeux, lisière anémique et pente caillouteuse, surface anti-picturale dans le sens classique, surtout lorsqu'elle se présente comme aussi ingrate et revêche alors qu'un embryon de narration est porté par la présence de personnages évoluant alentour. La succession horizontale des trois matières différenciées, boue, taillis, pavement, ordonnancés comme les parties d'un drapeau, font paysage dans le sens où leur présence résulte de choix spécifiques à ce genre d'espace, soit un talus sur lequel vient se ficher l'extrémité d'un pont. Par la seule présence de ces surfaces inhospitalières ce paysage crée une scission entre la figure et le lieu dans lequel elles s'inscrivent. L'écart entre un espace réel et sa représentation dans l'espace à deux dimensions déterminé par l'artiste rabat la photographie vers un environnement pictural figuratif tel que le détermine par exemple Pierre Francastel :

« un lieu constitue, à la fois, un certain type d'assemblage matériel des objets figuratifs sur l'écran plastique à deux dimensions et certains rapports de causalité, justifiant la mise en combinaison d'éléments d'origines souvent très opposées. Un lieu figuratif nous informe, ainsi, et sur les sources d'information où le peintre puise ses éléments de

²⁰² William Gilpin, *Trois essais sur le beau pittoresque*, op.cit., p.24.

montage, et sur les relations logiques qu'il leur attribue, en soi et dans le cadre de l'espace construit de l'œuvre²⁰³. »

L'espace pictural, lieu dans lequel s'inscrit l'événement pictural, n'est pas un espace reproduit en tant que tel, dans une sorte de neutralité bienveillante, il est étendue, profondeur, autant qu'il est porteur d'une distinction qui lui donne une dimension d'espace symbolique.

Dans la photographie de Jeff Wall, le talus central est une surface picturale, un espace où le peintre pourrait exercer son savoir-faire technique, ou bien justement son détachement par rapport à ce savoir-faire. Il s'efforce alors de subroger celui-ci par un espace imaginaire en lui attribuant sa juste place pour camper le lieu qui est en phase d'invention.

« Une œuvre ne signifie et ne s'organise que lorsqu'un artiste y dépose des lieux et des événements dans un rapport dialectique où les temps et les espaces s'intègrent sans s'identifier. Toute œuvre constitue une évaluation problématique d'expériences, stabilisatrices de perceptions et de savoirs²⁰⁴. »

La photographie mise en scène de Jeff Wall entre dans le schéma que Pierre Francastel développe pourtant en prenant comme modèle la peinture italienne de la Renaissance. L'aire du talus peut alors constituer un moyen pour le photographe de contourner la fatalité de l'enregistrement par l'appareil d'un espace en perspective, qui immanquablement rabat la scène du côté d'une perception descriptive, documentaire. L'inconvenance du lieu est pour l'artiste l'occasion de mettre l'accent sur l'élaboration d'une image mentale détachée d'un contexte au départ perceptible comme documentaire. Les éléments du décor s'affichent comme surfaces de projection, et c'est au spectateur de projeter à son tour ses réminiscences et mettre à l'épreuve son désir d'image. De même que le peintre donne corps par sa peinture à un paysage organisé, le photographe rapproche les matières et les figures et institue une proximité rébarbative. Quand Manet joue à placer ses figures dans un lieu exigü et médiocre, Jeff Wall en reprend le modèle et les replace dans un univers qui constitue pour lui un lieu exemplaire pour élaborer une critique sociale.

²⁰³ P. Francastel, *op.cit.*, p.109.

²⁰⁴ *Ibid.*, p.125.

Lorsqu'un photographe veut saisir des personnes dans un lieu, il les prend soit directement en réalisant un instantané, c'est le territoire de la photographie de reportage, soit par l'intermédiaire d'une mise en scène, manière qui se détache de l'étiquette d'authenticité accolée aux deux genres précités. Jeff Wall est celui qui a réussi à se jouer de cette distinction pour tirer la photographie du côté de la peinture, celle de Manet ou de Courbet, avec dans l'idée de poursuivre le projet moderne d'une peinture où prédomine une critique sociale. Dans cette optique, il réalise également des photographies exemptes de figures, des paysages, des natures mortes, qui rendent sensibles sa méfiance envers les notions d'instantanéité et d'anecdotique. Jean-François Chevrier souligne la posture moderne de Jeff Wall en la plaçant dans le sillage de Baudelaire, pour qui déjà exprimer la modernité, c'est « *l'ex-primer, c'est l'extraire de l'actualité en se retirant soi-même*²⁰⁵. » Cette extraction passe elle-même par un oubli des modèles classiques hérités de la Renaissance et un retrait par rapport à l'actualité. L'artiste moderne se positionne dans ce double mouvement d'oubli pour le condenser dans sa peinture, au XIXe siècle, ou dans sa photographie, à la fin du XXe siècle, lorsqu'il se perçoit comme héritier de cette peinture. « *L'artiste moderne est dans le monde (worldly), mais la modernité elle-même, qui le définit, ne peut lui apparaître que s'il s'en éloigne, la met à distance*²⁰⁶. » Le mystère du réel auquel se confronte le photographe peut être approché seulement si la mémoire a pris le temps de faire son travail de décantation, de clarification. « *Il ne faut pas minimiser ce qui, dans le programme d'une Peinture de la vie moderne, correspond à la dimension subjective de l'art mnémonique*²⁰⁷. »

Chez Jeff Wall, ce n'est pas le souvenir de la nature qui nourrit sa vision, mais celui de la peinture, comme il nourrissait l'œuvre de Manet ou de Gustave Courbet, peintre de paysage autoproclamé, chantre du réalisme pictural à son corps défendant. Courbet est celui qui a réussi à donner à ses paysages, même lorsqu'ils sont exempts de figures, une valeur sociale en adéquation avec un rendu pictural.

²⁰⁵ Jean-François Chevrier, *Jeff Wall*, Paris, Hazan, 2006, p.47.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ *Ibid.*, p.48.

2/ Questions de distance

Depardon, distanciation et implication – Apprivoiser la peinture

« *Comment se situer par rapport à ce que l'on montre, et à quelle distance*²⁰⁸ ? »

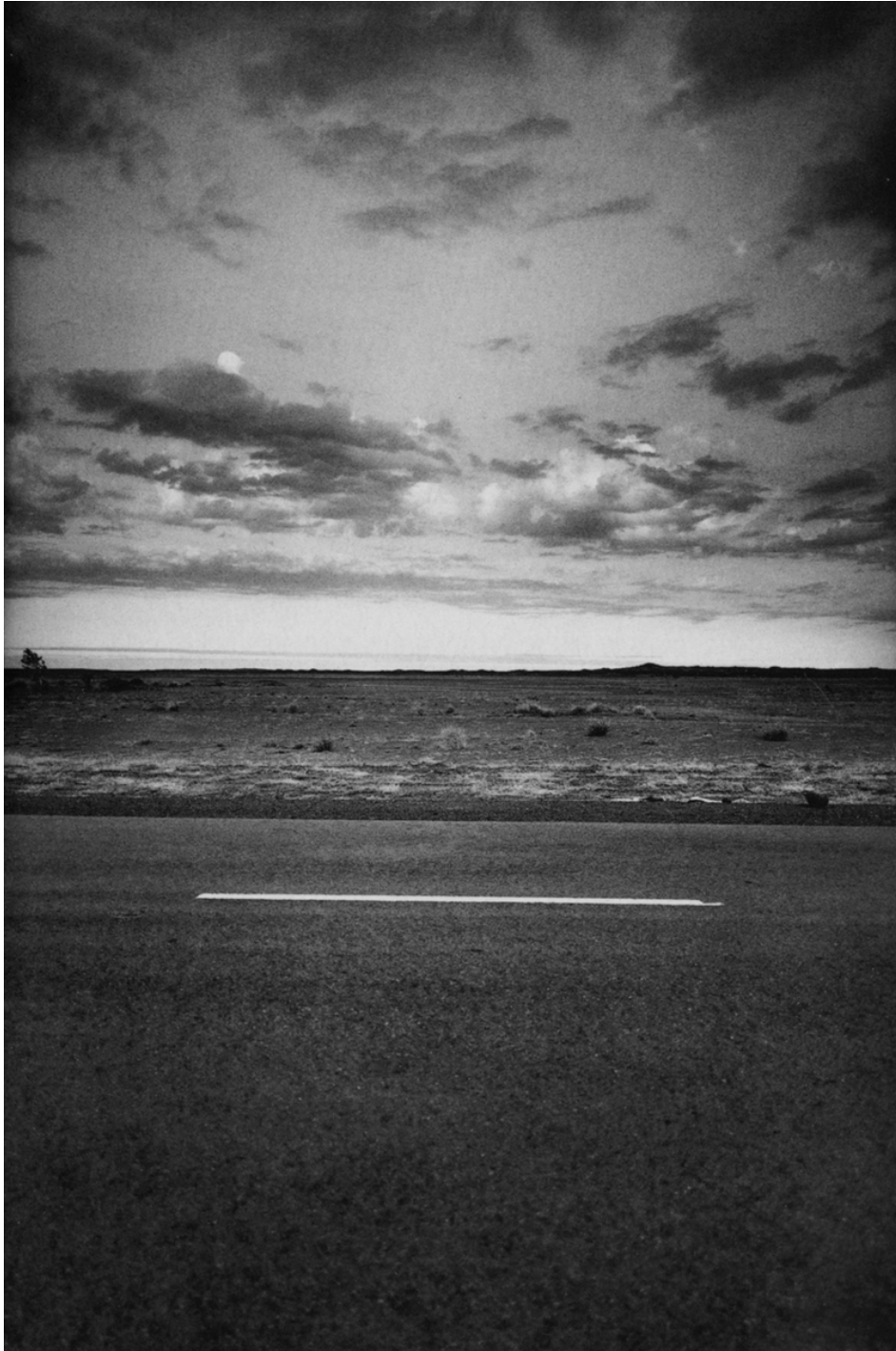
Quand il réalise sa prise de vue, le photographe ne mesure pas sa place par rapport à ce qu'il place en face de lui dans un simple combat entre harmonie et disharmonie. Son sujet réside dans cette opération qui consiste à déterminer comment la portion d'espace et de temps entre ce qu'il voit et ce qu'il prend rendra compte le plus précisément de ce qu'il veut montrer. Depardon revendique sa distance, envers et contre tous. Il affirme une nécessité pour lui d'être loin, ce qui est une hérésie pour un photoreporter, surtout dans les années 1970, où, suivant le modèle de William Klein, il s'agissait de "rentrer dedans" au grand angle²⁰⁹. La distance est affaire de proximité où d'éloignement quand ce qui est cadré répond à la volonté du photographe de prendre la mesure de sa perception.

Une des obsessions de Raymond Depardon est de ne pas montrer le pittoresque, il l'affirme régulièrement. Chez lui, celui-ci n'est pas tant dans le choix du sujet que dans le danger de réaliser des photographies décoratives, plates parce qu'exemptes de questionnements. À travers les choix qu'il a effectué depuis ses débuts de reporter, on se rend compte que les occasions pour ce grand voyageur de se laisser bercer par des visions faciles n'ont pas manquées. Toujours cette peur de répondre à une attente non formulée, latente, de la part de ses commanditaires ou de leur public potentiel l'a poussé à entretenir non pas un choix de sujets particuliers, mais une distance, *moyenne*, liée à des moments, *faibles*. Ces choix trouvent leur accomplissement dans le projet *Errance*, développé à la suite d'une demande de Jean-Luc Monterosso et de la Maison Européenne de la Photographie. Depardon revient sur sa

²⁰⁸ Raymond Depardon, *Errance*, Seuil, 2000, p.11.

²⁰⁹ Selon la formule célèbre de Robert Capa : " *Si ta photo est ratée, c'est que tu n'étais pas assez près*".

pratique de photographe, s'attache à ce terme pour, comme on dit, faire le point.



Raymond Depardon, *Errance*, p.43

« Dans *Errance* il n'y a pas de sujet. Je ne défends pas les pauvres, je ne dénonce pas les riches. Je photographie des nuages, le sol. On voit bien les choses, on voit très très bien. [...] L'errant est très conscient, il voit très bien les paysages, les rainures sur les routes, les bornes, la nature. Il ne regarde peut-être que certaines choses, c'est ce que j'ai dû faire²¹⁰. »

Les photographies d'*Errance* reflètent l'attitude de Depardon face au réel, perçu comme miroir de lui-même. Le choix du format vertical et de l'horizon à mi-hauteur ancre l'artiste au sol, qui détaille les traces laissées par les interventions répétées et les passages multiples de l'homme dans son environnement. Devant lui s'étend le territoire qu'il foule à son tour, il y laisse l'empreinte de son regard, signe l'espace comme reflet de ses pérégrinations et de ses égarements, se met en résonance avec le monde tel qu'il le ressent. Le grand angle accélère la fuite des signes multiples inscrits sur le sol, de même qu'il dramatise le mouvement des nuages, resserre leur étendue autour des rêves du photographe.

Parce qu'il nourrit ses photos de ses doutes et de ses désirs, Depardon ne laisse pas de place à un regard cultivé et caressant qui se méfie de la mélancolie, il cède plus facilement à celle-ci qu'il ne se laissera gagner par un détachement de *connoisseur*. Le voyage est pour lui une nécessité, la contrainte médicale qu'il impose à son orgueil pour le maintenir à distance et le nourrir. Pour ce faire il doit parcourir des lieux qui ne lui sont pas familiers, dans lesquels il n'a pas déjà établi des repères visuels, il doit mettre l'inconnu à distance et renouveler continuellement son regard. On comprend aisément que ce renouvellement passe par la crainte de faire des photos en suivant des modèles nourris d'exotisme. Or s'il est réfractaire à l'évidence de l'intervention humaine dans le paysage, l'exotique est aussi pour Depardon un ennemi. Il fuit les images d'un ailleurs prédigéré, reproduit et diffusé à grande échelle, et cultive rarement le second degré, qui deviendrait une manière facile pour se détourner de son trajet. Là est la force de son engagement. L'inquiétude qu'il éprouve face au réel n'est pas chez lui rattrapée par la tentation d'être plus

²¹⁰ R. Depardon, *op.cit.*, p.64.

facilement compréhensible grâce au recours à une forme de connivence.

Thomas Struth est à l'opposé de cette attitude subjective, sa méfiance envers les écueils qu'elle réserve l'amène à une approche du paysage qui tend vers l'impassible. Il conçoit l'exercice photographique comme un constat froid et objectif de la réalité, dans la lignée de la nouvelle objectivité de Renger-Patzsch. Il s'agit pour lui de prédéfinir certaines conditions de prise de vues, comme s'imposer une perspective centrale par exemple, afin d'obtenir des séries d'images à comparer selon leur adéquation à un principe directeur, cette planification témoignant d'une traduction conceptuelle de la photographie de paysage. La force des images de Struth provient de la dichotomie entre ses références à la peinture classique et le choix des espaces photographiés, car même lorsqu'il photographie une jungle, ses paysages prennent un aspect de jardin à l'ordonnancement maîtrisé.



Thomas Struth, *Baumgruppe bei Rutschwil, Landscape N°25*, 1993, 81 x 103 cm

La photographie *GP.54.03.10* a été prise dans un parking situé sur les abords d'une voie d'accès à une plage du lac de Miribel. Le tracé délimitant les places est visible, le cadrage intègre ces formes blanches en T pour délimiter le bord inférieur et le bord gauche de l'image. Le resserrement de la chaussée est bien visible, matérialisé par les petites barrières de bois. L'ensemble délimité par la route, le chemin qui la coupe perpendiculairement hors-cadre à droite, les deux arbrisseaux maigres posés comme signaux du rétrécissement, arrêtent le regard. Le point de vue privilégie le croisement des perspectives, la route part sur la droite, direction accentuée par la barre du T, alors que l'ombre de la barrière contrarie cette ligne de fuite en accompagnant le mouvement du chemin. La photographie comporte de fait beaucoup d'informations visuelles, des directions contradictoires qui freinent le regard tout en le guidant vers les deux troncs d'arbre, gris métallique et noir, qui se dessinent à l'arrière plan, dans le prolongement du chemin.



GP.54.03.10

Cette photographie revendique un regard pittoresque, qui est la quête de la multiplicité du sens. Une photographie présente les caractéristiques typiques d'un agencement basé sur le contraste des lumières, des formes et des matières et organisé à la manière d'une composition classique.



Nicolas Poussin, *Paysage avec Diogène*, 1648, 160 x 221 cm, Paris, Louvre

La distance et l'orientation de l'appareil de prise de vues qui valident la perception oriente également un positionnement par rapport au sujet. L'approche, timide et aporétique, souligne une volonté de ne pas se cantonner à un clin d'œil de connivence porté sur des espaces pitoyables. La distance est dans ce cas vectrice d'ouverture vers une réceptivité accrue de la surprise, certes visuelle, mais porteuse d'une complexité d'interprétation à travers une adaptation au milieu parcouru. Le regard pittoresque joue de cette liberté d'attention pour se défaire d'un jugement et d'une entente préliminaires. Le choix de la distance par rapport au sujet photographié fonde le travail de recherche plastique et l'ancre dans sa dimension critique. C'est une distance qui se fonde sur l'idée que la forme se donne dans l'intrication d'une intention délibérée et du hasard de la rencontre.

Quelques mises en regard

218
Feuillage



GP.10.06.08



Luigi Ghirri, *Ravenne*, sans date



Andrea Keen, *Sans titre (n°4-Seine 20-11)*, 2003



GP.61.02.12



Pierre de Fenoyl, Castelnau de Montmiral, France, 11 Novembre 1984

220
Escaliers



Eugène Atget, *Parc de Sceaux*, 1925



GP.62.03.12

221
Courbe



GP.1.06.08



Eugène Atget, Saint-Cloud, 1915

222
Promenade



Eugène Atget, *Fortifications, Porte Dauphine*, 1913



GP.36.02.10

223
Futaie



Henri Le Secq, *Futaie*, vers 1851



GP.22.12.09

Trembles et bouleaux



Ansel Adams, *Trembles et montagne, Automne, Colorado*, 1937

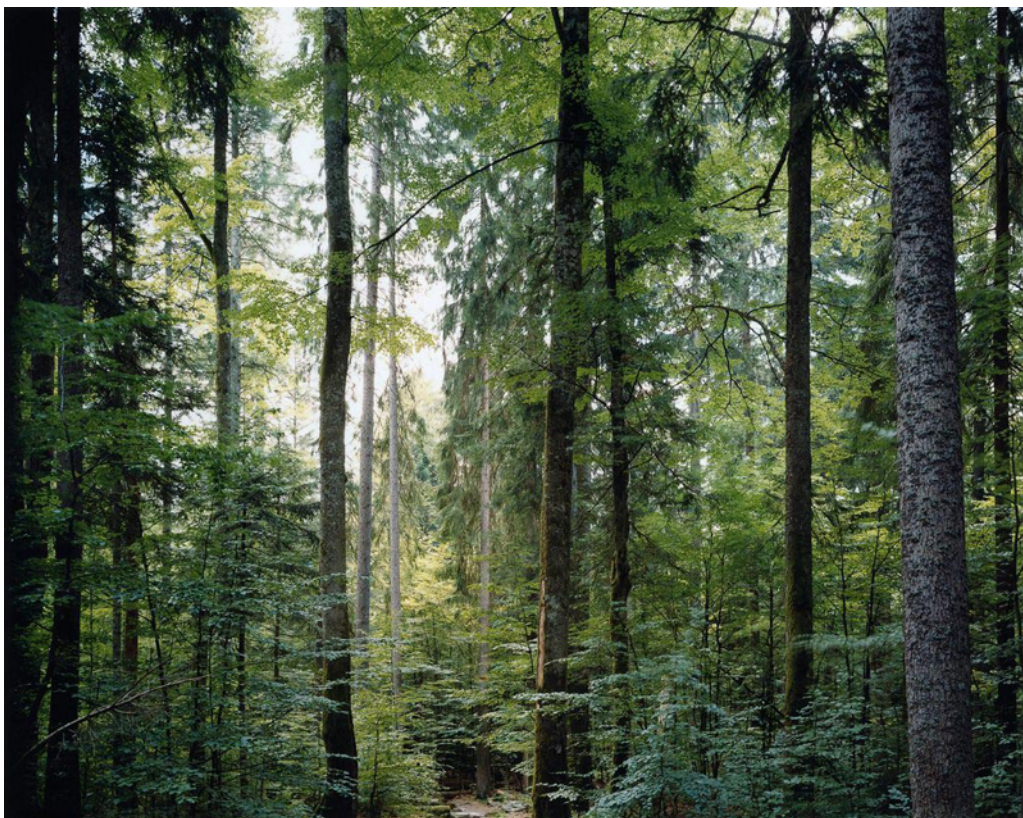


GP.33.02.10

225
Trembles et bouleaux



GP.20.06.11



Thomas Struth, *Paradise 19. Bayerischer Wald, Germany*, 1999, 179,5 x 223 cm



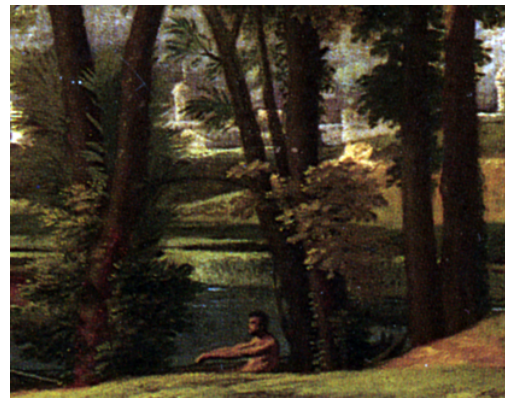
Claude Lorrain, *Vue de bois*, v1640, graphite, plume et encre brune, lavis brun, 14,7 x 20,5 cm



GP.ST.02.11



Eugène Atget, *Parc de St Cloud*, 1909-1911



Nicolas Poussin, *Paysage avec un homme tué par un serpent*, 1648, détail



GP.ST.01.11



Gustave Le Gray, *Fontainebleau, Etude de troncs*, v1855-57

227
Petit arbre



GP.34.02.10



Robert Adams, *Halfway, Oregon*, 2005



Ansel Adams, *Trembles, Nouveau Mexique*, 1958

228
Branches



Gustave Le Gray, *Chêne rogneux*, vers 1850



Paul Cézanne, *Grand pin et terre rouge*, 1890-95



GP.49.03.10



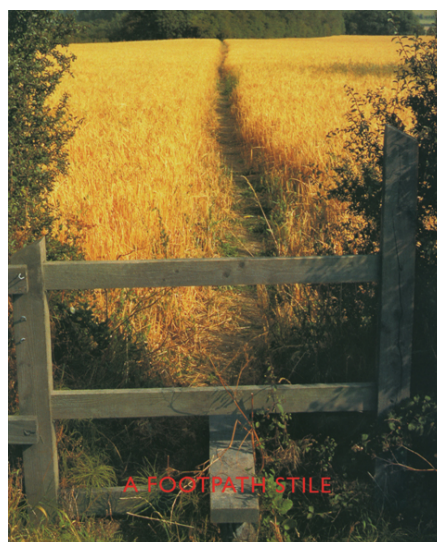
Jeff Wall, *The Crooked Path*, 1991, 119 x 149 cm



GP.44.03.10



Thierry Girard, *Un hiver d'Oise*, 2008



Richard Long, *A Footpath Stile*, 1997

III. Mémoire, durée, instant. La poétique du pittoresque

Déambulation 8 : *Voies sans issue*



GP.13.09.09



GP.51.03.10



GP.44.03.10



GP.11.06.08



GP.53.03.10



GP.62.03.12

I. A- Perception, mémoire et temps

1/ Retour dans les ruines

Geographical analogies, la propagation de la ruine – Nostalgie et entropie – Don Quichotte – Photographie et mémoire – Espace et temps

« Pour surmonter la misère de l'irréversible, il faudrait vivre le passé comme un présent et un possible, ou bien, à la manière des poètes, revivre le présent et le futur comme un passé²¹¹. »

La série *Geographical Analogies* réalisée par Cyprien Gaillard entre 2006 et 2011 est constituée de 963 polaroids, rassemblés et présentés par 9 dans 107 tiroirs recouverts d'une vitre²¹². Cyprien Gaillard voyage, beaucoup, tout autour du monde, et au cours de ses errances il fait des photos. Les images qu'il rapporte de ces multiples périples peuvent être mis en regard avec les voyages initiatiques des gentilshommes anglais du XVIII^e siècle, étapes obligées d'une éducation accomplie. Les jeunes Lords partaient découvrir les paysages chargés d'histoire sur le vieux continent, puis rentraient au pays, nourris par les images de sites merveilleux qu'ils avaient parcourus et par l'esthétique de Claude Lorrain à qui ils empruntaient les visions pastorales et romantiques ; c'est par l'intermédiaire de ce modèle qu'ils partageaient leur expérience avec leurs contemporains.

Cyprien Gaillard ne se contente pas d'un seul aller-retour du côté de destinations qui portent les stigmates d'un paysage idéalisé, et les images qu'il partage avec ses contemporains sont de l'ordre de la déconvenue, celle que génère pour lui la généralisation des ruines, une mélancolie désabusée remplaçant la nostalgie élégante du jeune Lord. Sa manière de prendre des photos étouffe l'agrément attendu à la vision de sites extrêmement diversifiés et éloigne le spectateur de l'iconographie touristique. Chaque photographie est prise avec le

²¹¹ Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, p.181.

²¹² Dispositif présenté à l'Espace 315, Centre Georges Pompidou, 21 sept. 2011 – 09 jan. 2012.

même polaroid en basculant l'appareil de manière systématique, des rapprochements apparaissent au moment d'associer ensemble les images obtenues, les vues étant réunies non suivant des recoupements temporels ou géographiques mais selon un jeu d'analogies visuelles. En procédant ainsi, l'artiste met en place un mode de classement perturbateur dans nos habitudes de perception des paysages historiques, ainsi que dans la physionomie classique de présentation des images. « *Je peux mettre sur le même plan des pyramides et des barres d'immeubles. Tous les paysages rassemblés ont à voir avec la ruine, ce sont des paysages en dégradation.*²¹³ »



Cyprien Gaillard, *Geographical Analogies*, 2006-2011, 94 vitrines

Comme chez Robert Smithson, le paysage photographié par Gaillard est caractérisé par une entropie implacable. C'est sur ce terrain que l'on peut les rapprocher, et c'est à travers cette figure caractéristique qu'ils réévaluent la tradition du pittoresque, associé à l'image de la ruine. Gaillard pratique le mélange des époques et des

²¹³ Cyprien Gaillard, entretien avec Timothée Chaillou, timotheechaillou.com/conversations/cyprien-gaillard/, site consulté le 08 septembre 2012.

sites géographiques, multipliant les associations anachroniques et purement subjectives, car

« l'anachronisme est une manière de se battre contre la nostalgie. L'anachronisme ne peut exister que si l'on garde un peu d'une époque que l'on veut préserver en y associant des éléments contemporains.²¹⁴ »

La nostalgie fait son miel de la représentation picturale classique, qui rassemble au sein d'une composition unifiée des temps illustres et des lieux rêvés. Chez Gaillard, la réminiscence picturale (le souvenir d'Hubert Robert) est dévitalisée par la présentation contiguë d'éléments disparates, alors que le peintre rassemblait au cœur d'une composition unifiée les signes reconnaissables d'un imaginaire classique. Les photographies de Gaillard ne manifestent aucune forme de regret du passé, il est aux antipodes du nostalgique qui *« s'installe dans l'invincible espérance parce qu'il se reconnaît citoyen d'une autre cité et d'un autre monde, parce que sa patrie est une Ville invisible située à l'infini²¹⁵. »*

La nostalgie est désactivée également par la spécificité du procédé polaroid, très proche pour Gaillard de la saisie du paysage ; c'est un outil simple et léger, proche du rôle qu'accorde Smithsonian à l'*instamatic*, l'indifférence en moins. En effet Gaillard associe l'usage du polaroid à l'essor et à la faillite du modernisme, il l'utilise dans une logique de dilution d'une mémoire patrimoniale et le distingue des modes d'enregistrements traditionnels : *« avec les polaroids, j'aime cette idée que ces images tendent doucement vers l'abstraction, qu'elles deviennent 9 images blanches en vieillissant, qu'elles disparaissent²¹⁶. »*

Tout comme le modernisme architectural, le polaroid reflète pour lui la ruine d'une idéologie, c'est un médium moribond lorsqu'il s'en empare, une utopie usée basée sur le mystère d'une apparition rapide et un partage spontané. Le protocole de prise de vues adopté par Cyprien Gaillard est soumis à une instantanéité dévoyée, à l'apparition magique d'un objet-image qui reflète un paysage tout en informant de sa prochaine disparition.

²¹⁴ C. Gaillard, entretien avec Timothée Chaillou, *op.cit.*

²¹⁵ V. Jankélévitch, *op.cit.*, p.312.

²¹⁶ C. Gaillard, *op.cit.*



Cyprien Gaillard, "Beauval, Meaux, France, La Pierre Collinet, Meaux, France, Concrete recycling site, Meaux, France", *Geographical Analogies*, Zurich, JRP Ringier, 2010, p.193

La photographie témoigne pour l'artiste que les ruines parcourues et photographiées sont le reflet d'un univers culturel en train de s'éteindre. Le support d'une part (le polaroid), la manière de rassembler les images (en forme de cristal), les rapprochements (qui ne tiennent pas forcément compte de la dimension géographique, mais sont liés à des ressemblances plastiques, comme chez les Becher) relatent la disparition de lieux de mémoire dont l'accélération de la ruine, dans l'espace et dans le temps, provoque un écrasement de nos repères spatio-temporels.

Avec cette série, Cyprien Gaillard bouscule l'usage de la photographie comme support de la mémoire et invalide la représentation photographique considérée comme un simple procédé

d'attestation, de témoignage. Il institue un mode de prise de vues qui dans toutes ses phases, modalité de vision, technique d'enregistrement, présentation, et sa répétitivité aride entérine la fin d'un autre idéal, celui d'une image photographique capable de provoquer chez le spectateur un changement de regard sur le monde. Sans illusion, il se livre à l'examen critique d'un moyen de perception qui n'a pas réussi à échapper à une formalisation standardisée.

Les photographies de Cyprien Gaillard peuvent apparaître comme les preuves irréfutables d'un :

« miroitement des ressemblances. Tout son chemin est une quête aux similitudes : les moindres analogies sont sollicitées comme des signes assoupis qu'on doit réveiller pour qu'ils se mettent de nouveau à parler.²¹⁷ »

Cette phrase de Michel Foucault prise dans *Les mots et les choses* est relative au *Don Quichotte* de Cervantès, dont il dit qu'« *il est (...) de l'écriture errant dans le monde parmi la ressemblance des choses.*²¹⁸ » Cyprien Gaillard pourrait être comparé à Don Quichotte s'il en avait l'innocence, mais les analogies qu'il met en avant résultent d'un regard désabusé, il ne photographie rien en conquérant. À partir d'un monde kaléidoscopique, il fabrique des énigmes en effectuant des rapprochements, et si le monde vraiment possède un équilibre authentique, alors le spectateur est invité à le reconstituer.

Si « *Don Quichotte lit le monde pour démontrer les livres*²¹⁹ », les livres de chevalerie dont il s'est nourri et dont il cherche à prouver la validité en parcourant la Manche, Cyprien Gaillard effectue un cheminement inverse, il lit le monde pour révéler la faillite des images. Ses déambulations fournissent la matière d'une remise en question du document photographique autant que de l'exotisme des lointains, elles l'escortent et le guident dans la découverte sans cesse renouvelée d'une ruine globalisée, ses faux inventaires travaillant à exténuer l'image autant qu'à désensibiliser notre rapport au paysage.

En associant ensemble des photographies de ruines extraites de temps et de régions très éloignés, Cyprien Gaillard rabat l'espace sur le temps et déploie son jeu narquois à l'intérieur d'un processus

²¹⁷ Michel Foucault, *Les mots et les choses* (1966), Paris, Gallimard, 1990, p.61.

²¹⁸ *Ibid.* p.60.

²¹⁹ *Ibid.* p.61.

clairement circonscrit. Le paysage devient le territoire sur lequel s'inscrit la perte de nos idéaux, aux antipodes de ce qui l'a fondé comme genre pictural. Le regard de Smithson était ironique, celui de Gaillard apparaît désabusé, pourtant tout deux passent par l'exploration des valeurs traditionnelles accordées à la représentation pour en un même mouvement provoquer son épuisement et engendrer un possible renouvellement. Avec la série *Geographical Analogies*, Cyprien Gaillard remet en cause l'usage de la photographie comme outil de compréhension du monde et de confrontation avec un modèle idéal. Elle devient un instrument de réappropriation des images de paysage pour rendre compte de l'émiettement du monde, où l'idéal est un leurre mais le désir de voir et de ressentir toujours un bel agent d'expérimentation du visible. C'est dans cette confiance en une qualité de regard appliquée à des paysages contemporains que le pittoresque se retrouve au cœur des réflexions qui sous-tendent *Geographical analogies* ou *Les monuments de Passaic*.

Déambulation 9 :

Écran



GP.20.06.11



GP.21.06.11



GP.28.01.10



GP.59.06.11



GP.52.03.10

2/ Pittoresque, temps et mémoire

Bergson et la photographie - le pittoresque comme photographie - mémoire et souvenirs -
Ubik – Le pittoresque comme acte de résistance - L'exemple du marais

« Le temps a plusieurs dimensions ; le temps a une épaisseur. Il n'apparaît continu que sous une certaine épaisseur, grâce à la superposition de plusieurs temps indépendants²²⁰. »

Au début de *Matière et mémoire*, Henri Bergson critique la photographie comme métaphore de l'idée que nous nous faisons de notre perception du monde.

« Toute la difficulté du problème qui nous occupe vient de ce que l'on se représente la perception comme une vue photographique des choses, qui se prendrait d'un point déterminé avec un appareil spécial, tel que l'organe de perception, et qui se développerait ensuite dans la substance cérébrale par je ne sais quel processus d'élaboration chimique et psychique. Mais comment ne pas voir que la photographie, si photographie il y a, est déjà prise, déjà tirée, dans l'intérieur même des choses et pour tous les points de l'espace ?²²¹ »

Notre œil, organe de visée, non de compréhension, ne ferait qu'enregistrer continuellement des images qui seraient développées ultérieurement par une certaine « *substance cérébrale* », véritable organisme de traitement des informations reçues.

Même s'il n'en interroge pas l'usage, le terme "photographie" permet à Bergson de nous faire prendre conscience de la distance fondamentale qui existe entre notre esprit et les choses, telles qu'il nous semble les percevoir naturellement. En s'appuyant sur l'exemple de la photographie, il met dos à dos deux théories de la perception contradictoires et annonce son projet de les réconcilier. Pour le réaliste,

« l'ordre invariable des phénomènes de la nature réside dans une cause distincte de nos perceptions mêmes, soit que cette cause doive

²²⁰ Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, Paris, PUF, 2001, p.92.

²²¹ Henri Bergson, *Matière et mémoire* (1939), Paris, PUF, 2008, p.35.

rester inconnaissable, soit que nous puissions l'atteindre par un effort (toujours plus ou moins arbitraire) de construction métaphysique. Pour l'idéaliste au contraire, ces perceptions sont le tout de la réalité, et l'ordre invariable des phénomènes de la nature n'est que le symbole par lequel nous exprimons, à côté des perceptions réelles, les perceptions possibles. Mais pour le réalisme comme pour l'idéalisme les perceptions sont des "hallucinations vraies", des états du sujet projetés hors de lui ; et les deux doctrines diffèrent simplement en ce que dans l'une ces états constituent la réalité, tandis que dans l'autre ils vont la rejoindre.²²² »

Pour dépasser cette opposition, Bergson démontrera que ce qui a pour nous l'apparence de l'évidence est une image qui recoupe l'existence autonome de l'objet. La photographie correspond à cette idée selon laquelle nous passons par l'image pour donner vie à un objet, sans nous douter que la réalité de cet objet persistera en dehors de notre perception.

Pour interroger nos modalités de perception, Bergson conserve le procédé photographique comme modèle d'enregistrement, mais insiste sur le double processus de prise de vue et de développement d'une image pour remettre en cause sa valeur symbolique lorsqu'on tente de l'appliquer au phénomène de la perception. Si l'on se contente de considérer le modèle photographique comme simple mode d'enregistrement, le procédé auquel nous rapportons spontanément notre mode de perception échoue à produire une image déterminée du fait qu'en tout point de l'espace « *l'action de la matière entière y passe sans résistance et sans déperdition.*²²³ » Il manque un moyen de fixer l'image pour rendre effective la perception, pour qu'elle agisse à la façon d'un miroir au lieu d'être uniquement confrontée en permanence à un décor transparent.

Pour que la photographie que constitue l'image-perception ne soit plus translucide, il faut que notre perception greffe sur ce qui nous entoure « *un écran noir sur lequel se détacherait l'image.*²²⁴ » La perception ne fait alors qu'ajouter un fond noir qui rendra visible une

²²² H. Bergson, *op.cit.*, p.70.

²²³ *Ibid.*, p.36.

²²⁴ *Ibid.*

image qui de fait n'a pas besoin de lui pour exister. L'ensemble des choses est là avant que nous percevions, et cet ensemble, qui forme la matière du monde, n'est en aucun cas dépendant de notre perception ; à chaque moment percevoir consiste donc à développer et fixer une image en la faisant apparaître dans notre conscience, bien que cette image existe toujours de manière indépendante et autonome. L'image de l'écran complète judicieusement le modèle de la photographie ; pendant longtemps on plaçait un support noir derrière un négatif sur verre pour produire une inversion des valeurs qui permettait de regarder l'image enregistrée en positif.

Nous percevons donc à tout instant, et promenons sur les choses notre écran noir sans cependant que le mouvement interne des choses en soit affecté. Cet écran est associé par Bergson à des « *zones d'indétermination* », liées à notre perception de l'espace, mais également à notre mémoire, qui nous rappelle face à quel type de situation nous nous trouvons. Notre conscience s'appuie donc sur une perception toujours imprégnée des souvenirs puisés dans notre mémoire pour décider de la manière de réagir à ce qui est perçu, c'est-à-dire de décider quelle action découle de cette perception. La photographie pour Bergson est donc une image sans épaisseur, sans corps, un squelette d'image. La complexité de nos actions découle de la richesse du phénomène de perception, qu'il est inconcevable de limiter à cette ossature sans chair, apparue sans l'intervention d'un quelconque opérateur. La photographie reste pour lui un modèle situé en deçà de la perception.

Dans l'avant-propos à la septième édition de *Matière et mémoire*, Bergson enrichit sa référence à la photographie de la notion de pittoresque en donnant à l'un et l'autre terme des statuts connexes. Là encore, le terme ne pose pas question, Bergson l'utilise dans le sens commun pour redoubler la place accordée à la photographie : « *L'objet existe en lui-même et, d'autre part, l'objet est, en lui-même, pittoresque comme nous l'apercevons : c'est une image, mais une image qui existe en soi.*²²⁵ » Le pittoresque est associé par Bergson à une image, traduction que nous donnons spontanément de l'objet perçu, mais une image

²²⁵ *Ibid.*, p.2.

caractéristique, une image notoire qui ne résulte pas d'une composition volontaire, d'un arrangement complétant la perception ; l'image est pittoresque parce que déjà faite, ne nécessitant pas de notre part un talent particulier d'observation et d'interprétation. Le substantif semble correspondre à un mode de perception conscient et pourtant involontaire, résumant en lui seul une action de voir qui s'impose à nous justement parce qu'elle ne nécessite aucun effort particulier, l'image qui nous apparaît rejoignant parfaitement une imagerie préétablie.

Le pittoresque n'est pas une production de l'esprit qui répondrait à certains canons, il recouvre l'ensemble des canons partagé par une multitude de regards éduqués suivant une même modélisation, tout en restant affecté à un mode de perception instantané et producteur d'images. Le terme réapparaît plus loin, sans être plus explicité par le philosophe : « *Notre perception nous livre de l'univers une série de tableaux pittoresques, mais discontinus*²²⁶ ». À nouveau, le pittoresque est utilisé comme synonyme de contingent, il recoupe ce que nous pourrions percevoir en-dehors de toute intervention de notre conscience, si notre perception consistait en une succession d'instantanés.

« *L'hétérogénéité qualitative de nos perceptions successives de l'univers tient à ce que chacune de ces perceptions s'étend elle-même sur une certaine épaisseur de durée, à ce que la mémoire y condense une multiplicité énorme d'ébranlements qui nous apparaissent tous ensemble, quoique successifs. Il suffirait de diviser idéalement cette épaisseur indivisée de temps, d'y distinguer la multiplicité voulue de moments, d'éliminer toute mémoire, en un mot, pour passer de la perception à la matière, du sujet à l'objet.*²²⁷ »

Ainsi le pittoresque est associé par Bergson à une perception qui ne bénéficierait pas encore du travail de notre mémoire, où serait absent la mise en ordre que celle-ci opère en classant la matière selon certaines typologies qu'elle pioche au cœur d'une mémoire collective à laquelle s'adjoint une dimension plus personnelle, celle des souvenirs. Même s'il reste clairement tributaire du pictural, le

²²⁶ *Ibid.*, p.72.

²²⁷ *Ibid.*

pittoresque intervient dans la démonstration de Bergson comme un miroir qui nous empêche de bien saisir que notre perception est étroitement attaché à la notion de durée, incompatible avec l'idée d'une succession d'images plus ou moins caractéristiques. Ce qui invalide le modèle d'une succession d'instantanés est l'intervention constante de nos souvenirs au cœur de la perception.

« En fait il n'y a pas de perception qui ne soit imprégnée de souvenirs. Aux données immédiates et présentes de nos sens nous mêlons mille et mille détails de notre expérience passée. Le plus souvent, ces souvenirs déplacent nos perceptions réelles, dont nous ne retenons alors que quelques indications, simples "signes" destinés à nous rappeler d'anciennes images. La commodité et la rapidité de la perception sont à ce prix²²⁸ ».

Notre perception, qui induit nos actions, est guidée par nos souvenirs, ce sont eux qui nous permettent de prévoir quels seront les effets de nos actions. En provoquant des moments de discernement, notre mémoire nous guide dans nos actions des plus simples aux plus complexes. À l'intérieur de ce schéma, nos souvenirs nourrissent une mémoire qui comporte aussi une extension sociale, et l'on ne saurait spontanément discerner dans ce qui commande nos actions ce qui relève d'un sentiment intime et ce qui provient de cette dimension collective dont nous sommes imprégnés.

Bergson distingue cependant plusieurs états dans le travail de la mémoire, en différenciant notamment mémoire et souvenirs.

« Les souvenirs qu'on acquiert volontairement par répétition sont rares, exceptionnels. Au contraire, l'enregistrement, par la mémoire, de faits et d'images uniques en leur genre se poursuit à tous les moments de la durée. Mais comme les souvenirs appris sont les plus utiles, on les remarque davantage. Et comme l'acquisition de ces souvenirs par la répétition du même effort ressemble au processus déjà connu de l'habitude, on aime mieux pousser ce genre de souvenir au premier plan, l'ériger en souvenir modèle, et ne plus voir dans le

²²⁸ Ibid., p.30.

*souvenir spontané que ce même phénomène à l'état naissant, le commencement d'une leçon apprise par cœur.*²²⁹ »

C'est donc malgré nous que notre mémoire travaille la plupart du temps, en deçà de notre conscience. Tous nos efforts tendent donc à accumuler des souvenirs consciencieusement construits et répétés qui nous donnerons l'illusion de maîtriser consciemment toutes nos actions.

*« On dit la mémoire et les souvenirs. [...] Un premier trait caractérise le régime du souvenir : la multiplicité et les degrés variables de distinction des souvenirs. La mémoire est au singulier, comme capacité et comme effectuation, les souvenirs sont au pluriel : on a des souvenirs »*²³⁰.

La distinction par Ricœur du singulier et du pluriel correspond à une mise en question de la réelle individualité et donc de la réalité des souvenirs. La mémoire est plus facilement collective, elle relève d'une société donnée et concerne tous les membres de cette société, alors que les souvenirs semblent n'appartenir qu'à un seul individu, qui peut les partager, mais dans le cadre intimiste d'une remémoration. Or souvenirs et mémoire se confondent dans un même flux qui traverse le milieu dont nous sommes issu, les lieux dans lesquels nous avons vécu comme ceux que nous avons rêvés, que l'on a vu décrits ou représentés.

*« Nos souvenirs demeurent collectifs, et ils nous sont rappelés par les autres, alors même qu'il s'agit d'événements auxquels nous seul avons été mêlé, et d'objets que nous seul avons vus. C'est qu'en réalité nous ne sommes jamais seul. Il n'est pas nécessaire que d'autres hommes soient là, qui se distinguent matériellement de nous : car nous portons toujours avec nous et en nous une quantité de personnes qui ne se confondent pas »*²³¹.

Aux personnes avec lesquelles nous avons forcément été en contact, il faut ajouter les images, les mots qui ont suscité des images, et qui ont élargi notre registre d'images inventées et assimilées. La remémoration devient une présentification du souvenir, non la

²²⁹ *Ibid.*, p.88.

²³⁰ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p.27.

²³¹ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, p.52.

coordination d'une image présente avec une image passée. Bergson en parle comme du sentiment de *déjà vu*, Maurice Halbwachs le rappelle et donne l'exemple d'une gare qu'il retrouve plusieurs années après n'y être allé qu'une seule fois. Son aspect n'a pas changé, il la reconnaît telle qu'en son souvenir. « *Il y a dans mon esprit deux images qui se recouvrent, l'une qui est le tableau que j'ai sous les yeux, l'autre qui est le tableau que j'ai vu autrefois. Une perception et un souvenir ?*²³² » Or le lieu seul ne suffit pas à reconstituer le souvenir, qui est lié également aux pensées qui occupaient son esprit la première fois, les groupes auxquels il était alors rattaché participent à la reconnaissance d'un lieu dans le temps de sa découverte.

Le lieu devient un lieu de croisement par association de divers états de pensée, non par simple conformité à une image-souvenir. Il en va de même lorsque nous parcourons un site et nous arrêtons devant ce que nous nommons paysage, ce que Halbwachs n'hésite pas à nommer *tableau*. Le tableau que nous reconstituons ne dépend pas uniquement d'un tableau préexistant, mais du contexte qui l'a porté à notre connaissance. La perception associe alors non seulement une vision présente avec une image-souvenir, mais aussi avec le contexte et les discours qui nous l'ont répertoriée quelque part dans notre conscience. La photographie est un outil idéal pour reconstituer les différentes dimensions de ce paysage perçu, elle permet de produire une image dans laquelle seront présents les signes complémentaires pouvant nous rapprocher d'un *tableau* originel. Avec d'autres outils que ceux du peintre, le photographe poursuit la chronique de sa perception. Ce faisant, le visible est pour lui un terrain d'expérimentation pour confronter un lieu à tout ce qu'il peut contenir comme traces de mémoire individuelle, et collective.

Spontanément nous nous efforçons de nous éloigner du pittoresque en dédoublant les réminiscences involontaires de notre mémoire par un travail d'organisation de nos souvenirs engrangés. Ce mouvement nous amène à penser que nous sommes maîtres de notre perception. C'est dans ce cadre que nous parvenons à isoler des instantanés significatifs, en leur donnant sens parce que nous les

²³² M. Halbwachs, *op.cit.*, p.80.

filtrons dans le double tamis de nos souvenirs et de notre imagination. Mais là encore, l'exemple de l'instantané n'est pas valide pour Bergson, car il signifierait que notre perception reste tributaire de cette dimension pittoresque de l'image.

« En fait, il n'y a jamais pour nous d'instantané. Dans ce que nous appelons de ce nom entre déjà un travail de notre mémoire, et par conséquent de notre conscience, qui prolonge les uns dans les autres, de manière à les saisir dans une intuition relativement simple, des moments aussi nombreux qu'on voudra d'un temps indéfiniment divisible.²³³ »

« L'actualité de notre perception consiste donc dans son activité²³⁴ ». La perception étant le moteur de nos actions sur les choses, il existe un mouvement complexe non seulement entre le souvenir et la perception, mais également entre les souvenirs et le passé. Dans son étude sur Bergson, Gilles Deleuze résume ce mouvement dans une formule simple et lumineuse : *« nous n'allons pas du présent au passé, de la perception au souvenir, mais du passé au présent, du souvenir à la perception.²³⁵ »* Jamais spontanée, notre perception est intimement liée à une actualisation permanente, qui est inhérente non pas à l'espace perçu mais au temps de la perception.

« Si courte qu'on suppose une perception, en effet, elle occupe toujours une certaine durée, et exige par conséquent un effort de la mémoire, qui prolonge les uns dans les autres une pluralité de moments.²³⁶ »

« En fait, la perception "pure", c'est-à-dire instantanée, n'est qu'un idéal, une limite. Toute perception occupe une certaine épaisseur de durée, prolonge le passé dans le présent, et participe par là de la mémoire.²³⁷ »

Percevoir devient alors une occasion de se souvenir et de fusionner ces souvenirs en les projetant dans le présent. Ce qui nous rattache finalement à la réalité est tributaire du degré d'utilité que comportent ces souvenirs, et qui correspond à leur potentiel d'effectuation.

²³³ H. Bergson, *Matière et mémoire*, op.cit., p.72.

²³⁴ *Ibid.*, p.70.

²³⁵ Gilles DELEUZE, *Le bergsonisme*, Paris, Puf, 1968, p.60.

²³⁶ H. Bergson, op.cit, p.30.

²³⁷ *Ibid.*, p.274.

Grâce à la nourriture permanente fournie par nos souvenirs, nous accordons une confiance aveugle à notre perception, signe que nous sommes en présence d'une réalité tangible et inaltérable, indivisible et permanente. Philip K. Dick s'est peut-être appuyé sur notre indéfectible confiance en ce qui pour nous est indissociable pour élaborer la trame de son roman *Ubik*. De retour d'un voyage sur la lune, où ils pensent avoir survécu à un attentat, les personnages d'*Ubik* assistent impuissants à la transformation inéluctable de leur cadre de vie. Les décors dans lesquels ils évoluent, les objets familiers de leur environnement quotidien, tout se transforme, "régresse" pour se figer étrangement en 1939. Mais ce n'est pas seulement le décor qui change, faisant dire à l'un des protagonistes que finalement il pourrait très bien s'habituer à ce nouveau milieu, conforme à des images transmises par les générations antérieures, et qui par le biais de cette mémoire collective lui deviendrait vite familier. Un doute subsiste sur la véracité, la réalité de ce nouveau décor si conforme à des images anciennes, et à l'intérieur de ce cadre les héros finissent par se rendre compte que leur temps est compté, qu'ils peuvent tomber en poussière de façon notoirement rapide. Peu à peu ils ne parviennent plus à être sûrs de la réalité dans laquelle ils se trouvent.

Philip K. Dick joue ici avec le poids significatif du souvenir, nous fut-il connu que par l'intermédiaire des images, il le mêle avec notre goût immodéré pour l'authenticité de ce qui nous a précédé, avant que nos modes de vie soient dans un même mouvement facilités et pervertis par la modernisation des technologies et l'accélération de l'offre de produits de consommation. Une forme de nostalgie permet aux personnages de s'accommoder assez aisément de cette récession et de n'être pas complètement désemparés. Le malaise est pourtant perceptible dès le début du livre, où sont introduits des personnages dans un état de "semi-vie" : « *Dans le salon de consultation, plusieurs clients s'entretenaient maintenant avec leurs parents semi-vivants, (...) ils égayaient leur mélancolie durant ces périodes où leur activité cérébrale était ranimée.*²³⁸ » Les proches en visite restent dans un monde *a priori* stable, dans un présent usuel. À la fin du livre, les protagonistes principaux assistent impuissants à leur dégénérescence, en parallèle

²³⁸ Philip K. DICK, *Ubik*, op.cit., p.11.

avec celle de leur environnement. Ils finissent par ne plus savoir s'ils sont vivants ou morts, avant d'être entraînés dans une sénescence accélérée.

« - *Les graffitis sur le murs, dit Joe. Vous écriviez que nous étions morts et vous vivant.*

- *Je suis vivant, dit Runciter d'une voix grinçante.*

- *Et nous sommes tous morts ?*

- *Oui, finit par répondre Runciter au bout d'un long moment.*²³⁹ »

Il n'y a pas de retour en arrière possible, la réalité dans laquelle semblent évoluer les hommes au début de *Ubik* n'est pas plus tangible que celle qui les environne à la fin. La matière semble suivre une évolution indépendante de la volonté humaine. Un personnage singulier cependant est finalement découvert ; c'est une femme capable d'intervenir sur cette évolution et qui possède

« *une faculté liée au renversement du cours du temps ; pas vraiment le don de voyager dans le temps... elle ne peut pas, par exemple, aller dans le futur. En un certain sens, elle ne va pas non plus dans le passé ; ce qu'elle peut faire, d'après ce que je comprends, c'est déclencher une contre-révolution qui dévoile les stades antérieurs des configurations de la matière.*²⁴⁰ »

Nous apprendrons par la suite que ce pouvoir fabuleux est en fait gouverné par un *semi-vivant* qui se nourrit de l'imagination des *semi-vivants* enfermés dans des cercueils proches du sien pour tenter de se maintenir à perpétuité dans un état qui normalement n'est que transitoire, alors que la mort est toujours l'horizon final. Son pouvoir de soutenir un lien entre lui et le monde sensible s'établit dans sa capacité à projeter les personnages qu'il manipule dans des univers familiers et rassurants. Ils sont morts, mais l'ignorance de leur état alimente celui qui est prêt à tout pour ne pas disparaître dans l'insubstantiel irrévocable, le chaos final.

Une absence de sentiment accompagne ces divagations entre réalité et imagination, elle complète le défaut de sensation que pourraient inspirer les pertes de repère de l'espace et du temps. La narration circule d'un personnage à l'autre, mais perfidement glisse

²³⁹ P. K. DICK, *op.cit.*, p.238.

²⁴⁰ *Ibid.*, p.239.

du monde des vivants vers celui des morts, qui se maintiennent dans une illusion d'existence grâce aux images du passé. La matière est une donnée instable, tributaire à la fois de l'imagination et de la mémoire des humains. À partir de cette donnée, la mélancolie touche ceux qui s'ennuient de ne plus pouvoir partager la nostalgie des vivants, seuls capables de maintenir vivace le souvenir d'un passé supérieur à leur présent dénaturé.

Nous retrouvons dans *Ubik* les deux types d'espaces envisagés par Bergson, l'étendue concrète de la perception et l'espace abstrait de l'intelligence. L'étendue concrète contient l'espace abstrait, support de la perception et lieu de projection du souvenir :

« Le souvenir apparaît comme doublant à tout instant la perception, naissant avec elle, se développant en même temps qu'elle, et lui survivant, précisément parce qu'il est d'une autre nature qu'elle²⁴¹. »

Les personnages perçoivent un univers concret issu de l'imagination d'un autre, qui le leur transmet sous formes d'images issus d'une mémoire collective à laquelle leurs mouvements s'adaptent sans heurts. La mémoire culturelle du personnage principal colle avec l'environnement qu'il perçoit, son intelligence, son esprit, se laisse d'abord abuser par cette concordance rassurante entre la justesse géométrique de la configuration de l'espace qu'il parcourt et le lot d'images qu'il apporte de ses souvenirs et qui valide chacune de ses actions.

Le travail du photographe consiste à présenter cette adéquation par un instantané qui reflètera une correspondance entre l'espace concret et sa perception par notre esprit éclairé. Découvrir le paysage relèverait également de cette rassurante adéquation. Nous avons devant nous une étendue concrète, organisée dans notre esprit autour d'un agencement de choses qui nous sont extérieures mais que nous associons dans notre conscience grâce au travail permanent de la mémoire. Nous rapportons alors les choses à certains souvenirs pour les agencer en images. Lorsque le souvenir est sollicité dans la perception, alors peut apparaître l'image, qui condense une conjonction de souvenirs avec la chose perçue pour en faire une

²⁴¹ H. Bergson, *Matière et mémoire*, op.cit., p.135.

synthèse acceptable, qui sera le produit de la perception et de l'espace concret. « *L'image est un état présent, et ne peut participer du passé que par le souvenir dont elle est sortie*²⁴². » Dans le même temps, cette intensification joue un rôle moteur. Je ne suis pas dupe, ou plutôt, la fausse duplicité qui pourrait m'apparaître comme le matériau de la prise de vue sert de base à une réflexion et une interrogation sur la qualité de l'invisible, véritable reflet de ce travail de condensation.

Photographier ne consiste pas seulement à se réfugier dans le cocon de l'innocence pour enregistrer une adéquation entre le réel perçu et un souvenir personnalisé, comme le souligne Jean-Claude Lemagny : « *ce vertige [photographier tout et n'importe quoi] n'est pas que naïveté, il est celui de l'être humain qui sent le besoin de donner un double au monde pour ressentir que celui-ci existe bien*²⁴³. »

Faire des photographies est donc aussi un acte de résistance par rapport à ce qui risque de n'être qu'une belle image de plus qui existait déjà à l'état virtuel, contre la tentation d'enregistrer une trouvaille qui confirmerait que nous pouvons nous approprier ce monde puisque nous pouvons lui faire rejoindre le flux ininterrompu des images-souvenir. C'est aussi la confirmation que l'image saisie peut être une réflexion qui dépasse un passé individuel simplement révolu pour s'inscrire dans une expérience globale du réel.

« *Quel est ce passé ? Il n'a pas de date et ne saurait en avoir ; c'est du passé en général, ce ne peut être aucun passé en particulier. À la rigueur, s'il consistait simplement en un certain spectacle aperçu, en une certaine émotion éprouvée, on pourrait être dupe, et croire qu'on a déjà aperçu ce qu'on aperçoit, éprouvé ce qu'on éprouve. Mais il s'agit de bien autre chose. Ce qui se dédouble à chaque instant en perception et souvenir, c'est la totalité de ce que nous voyons, entendons, éprouvons, tout ce que nous sommes avec tout ce qui nous entoure. Si nous prenons conscience de ce dédoublement, c'est l'intégralité de notre présent qui nous apparaîtra à la fois comme perception et comme souvenir*²⁴⁴. »

Photographier des paysages dans un espace historiquement en devenir constitue une approche timide de cette prise de

²⁴² H. Bergson, *op.cit.*, p.156.

²⁴³ Jean-Claude Lemagny, *Atget le pionnier*, Paris, Marval, 2000, p.13.

²⁴⁴ Henri Bergson, *L'Énergie spirituelle*, Paris, PUF, 2009, p.137.

conscience. L'attitude critique, artistique donc, consiste à injecter du doute au cœur des images du visible pour qu'elles ne soient pas qu'un commentaire, qu'elles acquièrent une visibilité qui outrepassera le constat. Le travail plastique devient le moteur de ce dessein, portée en sous-main par une culture artistique qui servira de pont entre une perception valide et le désir de laisser advenir un mode de perception déstructurant, à la fois proche et marginal.

C'est là que l'adéquation de la perception à l'action trouve sa limite, et que l'acte de photographier échappera à ce que l'on nomme



GP.46.03.10

la “tyrannie du réel”. Il s’agit pour nous de questionner la perception d’un espace sans toutefois *désigner* directement cet espace comme une simple anomalie qui viendrait heurter notre perception traditionnelle du paysage.

Prenons une image, disons un modèle, celui du marais, et une photographie, GP.46.03.10. Plusieurs éléments complémentaires organisent cette photographie. Il y a de l’eau au premier plan et à l’arrière-plan, une eau stagnante dans laquelle se reflète le ciel, mais

une eau claire, sans les agréments qui tapissent les eaux d'un marais. De l'eau est visible encore dans un plan intermédiaire, or bien que les roseaux s'y reflètent également, son étendue est trop juste pour qu'elle réfléchisse le ciel, elle est donc grise, presque noire. Distincte des surfaces bleutées qui l'encadrent, elle commence à avoir un aspect de marécage, bien qu'aucune masse de feuillage empêche la lumière de passer. Les roseaux couvrent les abords des étendues d'eau, sagement, en ordre dispersé, chétivement, ils ne semblent pas capables d'abriter une faune énigmatique, une vie inquiétante et ténébreuse. Les arbres alentour sont par bouquets fluets, ou alignés, par quatre, sans cohérence, ils sont jeunes et frêles. Sur la gauche, l'un semble déraciné, il dévoile le terrain graveleux sur lequel il tentait de pousser. Le ciel est lisse, il n'accorde aucun relief au paysage photographié, mais contribue au contraire à l'aplatir.

Ce que nous voyons n'est pas un marais, plutôt une image affadie, celle d'une reconstitution édulcorée, une duperie. La photographie qui apparaît ne colle pas à une imagerie traditionnelle du marais, Elle y ressemble, de par l'agencement des éléments constitutifs habituels, mais de toute évidence le paysage qu'elle montre ne peut abriter la mythologie qui accompagne les visions de marécages, ni même le reflet du créateur, tel que peut le trouver un artiste romantique dans les matières de la nature lorsqu'il est en train de peindre : « *Le divin est partout, jusque dans un grain de sable. Ici, par exemple, dans les roseaux*²⁴⁵. »

Sans même la confronter à un esprit romantique, cette photographie peut nous rappeler un tableau de Ruisdael, par le sujet, le point de vue, la profondeur. L'aspect sombre des deux petites lignes d'arbres de l'arrière-plan est donné par les feuillages qui de part et d'autre semblent fermer l'espace au-dessus de l'eau. Le ciel s'y reflète pourtant, mais malgré sa luminosité il ne fait que souligner légèrement l'arrière-plan, alors que le regard est enserré dans la pénombre du marais, fermé par des troncs imposants et sombres. Le peintre semble être resté sur la berge opposée, il joue sur la taille et la

²⁴⁵ Caspar David Friedrich, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, Paris, Klincksieck, 2003, p.64.



Jacob Van Ruisdael, *Marécage dans une forêt*, vers 1665, 72 x 99 cm

disposition des arbres pour suggérer une perspective et donne une échelle de distance en plaçant un personnage dans la trouée du fond. Présenté comme un décor de scène de théâtre, le promeneur nous fait face en se reposant sur sa canne et suit semble-t-il une petite scène animalière.

L'attractivité du lieu est rendue par le peintre grâce aux trois arbres du premier plan à droite. Le plus proche est un tronc qui vient d'être abattu. Il plonge dans l'eau au milieu des nénuphars, encadré de quelques bouquets d'herbes folles. Sorte de repoussoir, il est le premier frein que rencontre l'œil pour explorer le marais, et s'oppose au léger dévers qui de l'autre côté souligne la trouée qui permet de s'en éloigner. Le tronc tortueux placé derrière est celui d'un arbre mort dont tente de se détacher une branche tordue et glabre. Alors qu'il signale l'entrée du marais, des feuillages commencent à l'enserrer par derrière pour accroître son territoire. Juste à ses côtés, un petit arbre malingre et pâlichon laisse ses pauvres branches se courber vers le sol. Celui-ci paraît plus malade que les jeunes peupliers du petit coin marécageux de Grand Parc. Seul de son

espèce, il est lui aussi un reflet de la nature qu'a voulu saisir l'artiste, tout en portant une symbolique particulière.

Le tableau de Ruisdael agit par rapport à cette photographie comme un miroir déformant, les éléments naturels sont dans le tableau assemblés de manière à prendre un rôle particulier dans la représentation du caractère d'un milieu. Ce qui signale et particularise l'environnement photographié est son manque de crédibilité en tant que représentation *picturale*. Les éléments assemblés, trouvés sur place, sont crédibles, certes, et nous pouvons les percevoir selon des schémas collectifs fondés, mais ce que veut mettre en avant la photographie, en même temps que cette proximité, est la distance que cet environnement instaure, dans sa structuration réfléchie, avec l'image-mémoire de référence. Le passé tient (en partie) dans la référence picturale, le futur est lui en lien direct avec ce qui est montré, cet espace dans lequel nous projetons le devenir de ce que nous y voyons, dans un mouvement d'aller-retour permanent entre ce qui nous reste perceptible de la nature et les modèles que nous ne manquons pas de continuer à y projeter. Le présent de l'image photographique réunit la mémoire (le passé) et le doute (l'avenir), elle garde en son cœur la trace de ce mystère qui a déterminé sa réalisation, qui a dirigé le déclenchement. Georges Mourellos, pour préciser la notion de *présent* chez Bergson, fait un crochet par la peinture de paysage, en ayant à l'esprit l'exemple de Cézanne :

« Ce que nous appelons présent correspond à un carrefour s'ouvrant devant un nombre indéfini de directions. Notre évocation du passé, à partir du présent, correspond à peu près à la vision du peintre qui approfondit, à partir de l'endroit où il se trouve placé, le paysage qu'il désire peindre, mais à l'intérieur duquel il peut introduire toutes sortes de distinctions, en faisant jaillir toutes sortes de rapports de lignes, de plans, de volumes, de couleurs et de formes. En un certain sens, on peut dire que le peintre, placé toujours au même endroit, peut peindre indéfiniment le même paysage, en faisant apparaître à chaque fois un paysage différent des autres. C'est que l'endroit où il se trouve placé implique virtuellement l'existence d'une possibilité indéfinie de visions distinctes du même paysage. Il en est ainsi du présent. Le présent n'est pas ce moment ponctuel précis et bien limité qui se dégage tout au long de la ligne du temps au fur et à mesure que

celui-ci s'écoule, mais un champ indéfini, s'ouvrant dans mille directions, aussi bien dans le passé que dans l'avenir²⁴⁶. »

²⁴⁶ Georges Mourellos, *Bergson et les niveaux de réalité*, Paris, PUF, 1964, p.230.

Déambulation 10 :

Par-delà



GP.14.09.09



GP.49.03.10



GP.25.01.10



GP.43.03.10



GP.36.02.10



GP.50.03.10

III. B- Habitude et répétition, musique et reportage

1/ L'instant poétique et le geste musical

Bachelard contre Bergson – photographie, peinture, musique – De l'interprète au compositeur

« Dans la musique, passé et avenir sont équivalents et seule la mélancolie peut nous relier à l'un et à l'autre²⁴⁷. »

Dans la philosophie de Bergson, photographie et pittoresque sont des modèles factices de notre perception, des instantanés emmagasinés dont on ne maîtrise nullement les allées et venues. Ils apparaissent accidentellement et inopinément au sein d'une perception qui peut ne prendre place que dans la durée, la notion d'instant restant l'apanage des mathématiques. Or pour différencier les notions de durée et d'instant, Gaston Bachelard affirme, contre Bergson, que la durée n'est pas homogène. La durée ne prend sa mesure que dans un lien entre passé et avenir ; alors même que le passé n'est qu'un souvenir, l'avenir une prévision. Passé et avenir s'inscrivent dans un temps inconsistant, que Bachelard présente comme l'ensemble de nos habitudes.

« Si petit que soit le fragment considéré, un examen microscopique suffit pour y lire une multiplicité d'événements ; toujours des broderies, jamais l'étoffe ; toujours des ombres et des reflets sur le miroir mobile de la rivière, jamais le flot limpide. La durée (...) ne nous envoie que des fantômes²⁴⁸. »

À l'inverse, *« l'instant ne tient pas une durée en son sein. (...) Il n'a pas deux faces, il est entier et seul²⁴⁹ »*. Il est seul non dans le sens où il serait unique, arrêt sur image qui fixerait le point le plus significatif d'une action mais parce que rien ne le rattache à ce qui précède ni à ce qui doit advenir. Il n'est pas un moment qui condense un réseau de significations, une interprétation instantanée et éclairante mais au

²⁴⁷ Claude Vivier, *Orion*, Kairos, 2006, p.11.

²⁴⁸ Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant* (1932), Paris, Stock, Le livre de poche, 1992, p. 33.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 49.

contraire il porte en lui une charge poétique, déstructurante, qui s'inscrit dans l'ordre du sensible.

L'un des moteurs qui nous poussent à revenir sans cesse vers les images tient dans la qualité de ce dessaisissement qu'elles sont capables de nous procurer. Assimilé à cet instant poétique, le pittoresque cesse d'être simple dépaysement pour rejoindre une poétique du *paysagement*, affirmation d'une perception qui se détache d'un sentiment de la durée et trouve sa place au cœur de l'instant. Dans le procédé photographique, la notion de pittoresque peut nous permettre de distinguer ce qui a trait à l'instant de ce qui relève de la durée, et nous pouvons alors considérer l'instant dans un rapport dynamique avec le processus créateur, en lien avec l'instant poétique tel que l'envisage Bachelard :

« La poésie est une métaphysique instantanée. En un court poème, elle doit nous donner une vision de l'univers et le secret d'une âme, un être et des objets, tout à la fois. Si elle suit simplement le temps de la vie, elle est moins que la vie ; elle ne peut être plus que la vie qu'en immobilisant la vie, qu'en vivant sur place la dialectique des joies et des peines. Elle est alors le principe d'une simultanéité essentielle où l'être le plus dispersé, le plus désuni conquiert son unité. (...) L'instant poétique est donc nécessairement complexe : il émeut, il prouve - il invite, il console - il est étonnant et familier²⁵⁰. »

L'instant poétique déconstruit notre rapport au réel pour inventer une image saisissante et ambiguë, balbutiante parce qu'elle échappe à l'ordre du discours, autoritaire parce qu'elle s'impose à nous à la marge du discours.

Le photographe a la possibilité d'être *au* monde tout en se plaçant *devant* le monde, ce qui constitue un atout par rapport au peintre, cette facilité à organiser le scène *en face* de lui, en extrayant sa matière du réel même. C'est ce que fait Jeff Wall dès ses premières photographies, et notamment avec *For Woman* ou *The Destroyed Room*. Il crée un environnement en inscrivant un cadre à l'intérieur du cadre de l'appareil, avec une profondeur limitée, soit par le reflet de la pièce, soit par l'adjonction d'une chambre d'écho, un cadre en trois dimensions. Là où les peintres auxquels il se réfère (Manet ou

²⁵⁰ G. Bachelard, *op.cit.*, p.103.

Delacroix) jouissent de la possibilité de tordre à leur guise le couple espace-temps, le photographe dédouble les limites du cadre pour pouvoir plus facilement les dissocier et déterminer son intervalle de liberté.

De fait, la mise en scène n'est pas le seul domaine où le photographe aurait tout loisir de s'accorder un libre espace de dialogue avec la peinture et le réel, ou d'un dialogue avec le réel par l'intermédiaire de la peinture, ou sous les auspices de la peinture ; être en face c'est se confronter à l'expérience du monde, même lorsque celui-ci semble enfermé dans un cadre opiniâtement circonscrit à l'intérieur de limites géographiques précises.

« Nicolas de Stael a trois étapes dans sa peinture. Il a une peinture qui est extrêmement sombre avec une texture extrêmement épaisse. Il a une deuxième période qui est axée sur le mouvement - Comme il disait : "Je désire mettre un bond sur la toile" - et une troisième période qui est axée sur la transparence. Ces trois termes-là sont des termes que l'on retrouve dans la texture musicale. L'intérêt pour moi était de voir comment il y avait cette équivalence de la peinture à la musique²⁵¹ ».

Les mots qu'emploie Édith Canat de Chizy sont présents également dans la photographie, bien que la notion de *texture* soit réservée aux questions de tirage. Par rapport à la peinture et à la musique, la photographie souffre de sa minceur, voire de son inconsistance, elle ne peut s'appuyer sur des choix techniques et des qualités tangibles, concrètes, qui donneront du corps à une composition élaborée.

L'agencement des notes ou des coups de pinceaux produit du sens, un sens que la photographie élabore dans un rapport différent à la notion même d'agencement. Contrairement à la peinture et à la musique, des choix peuvent précéder la fabrication de l'image photographique, mais le déclic sous-tend toujours son mode de production, l'instant lui est consubstantiel. Les choix liés à des qualités de consistance apparaissent *a posteriori*, dans le traitement de l'image, comme déplacement par rapport à une image idéale rêvée au moment du déclenchement. Néanmoins, la photographie peut faire

²⁵¹ Édith Canat de Chizy à propos de son concerto pour alto *Rayons du jour*, France Musique, *Le magazine de la contemporaine*, 21 mars 2011 (nous soulignons).

valoir un avantage par rapport à la musique, elle n'a pas besoin d'entremise. Pour que ce qui est écrit sur la partition devienne sensible, le compositeur ne peut se passer de l'interprète, c'est lui qui dans son interprétation rend la transparence et le mouvement audibles ; sinon l'agencement élaboré par le musicien restera secret au profane, à celui qui ne sait pas lire. La puissance de l'image tient dans ce qu'elle est accessible à tous sans intermédiaire autre que le support qui l'abrite.

Le photographe a accès à certaines procédures pratiques pour rendre sensible son goût pour l'ombre ou la transparence, mais l'activité de son regard se rapproche plus facilement du travail effectué par l'instrumentiste, à travers notamment la répétition d'un même geste et les déplacements permanents que nécessite l'exercice du regard. « *C'est l'attaque de l'archet qui décide du son qui suit*²⁵². » Le violoncelliste a beaucoup répété avant d'interpréter une suite de Bach. Il a actualisé sa technique, il a reconfiguré sa gestuelle et ses mouvements pour les adapter à ce qui est écrit. Cette reconfiguration prend un sens parce que l'interprète est déjà maître de son instrument, et l'essentiel de sa préparation consiste à reprogrammer des gestes qu'il effectue par habitude. Il ne réinvente pas à chaque nouvelle interprétation, mais reprend la matière qu'il a laissée précédemment, se remet en question à son contact et entreprend une nouvelle configuration. Reconfigurant, il déplace, non pour répondre à une harmonie préétablie dans un souci d'exactitude, mais pour harmoniser son approche en fonction de l'environnement présent. Cette actualisation habite chaque instant de la création.

Il en est de même pour le compositeur, qui invente à mesure qu'il revisite son savoir, dans une reconfiguration nécessaire et permanente. Le compositeur arrête à un moment donné une forme pour faire exister sa création, que l'interprète fait à nouveau exister dans un contexte nouveau. L'habitude est alors « *toujours un acte restitué dans sa nouveauté*²⁵³ », où la répétition équivaut à vérifier que notre sensibilité et notre réceptivité reste intacte.

²⁵² G. Bachelard, *L'intuition de l'instant*, op.cit., p.64.

²⁵³ *Ibid.*

2/ Habitude et culture visuelle

Hume, l'impression et l'idée – Cartier-Bresson et le reportage – Musique et organisation du chaos

« L'on ne touche jamais au réel, sinon dans le souvenir que l'on en a, l'on ne fait que se remémorer les choses, se les rappeler à la conscience dans la fraction de seconde qui nous sépare du réel²⁵⁴. »

La perception est liée à l'habitude, sachant que chaque association d'idées se nourrit de la précédente pour s'éprouver et pour se fortifier. Pour Hume, l'habitude est intimement liée à « *l'association d'idées à une impression présente*²⁵⁵ », elle confère assurance à notre jugement et entretient notre croyance en la réalité de ce que saisit notre perception en même temps qu'une impression présente en accentue la portée, en aiguise le sens. David Hume distingue dès la première section de son *Traité sur la nature humaine* les sensations et la réflexion. La perception n'est pas du côté de la simplicité, elle est autant tributaire de l'impression que de l'idée, « *copie qui subsiste après que l'impression a cessé*²⁵⁶ ». L'idée sera parfaite lorsque la vivacité de l'impression aura parfaitement disparue, afin que plus aucune scorie de l'impression ne ternisse la clarté de l'idée qui peut enfin se développer librement et être approfondie en toute conscience. L'imagination se met ensuite au travail en transposant et en changeant les idées pour les assembler selon un principe de fantaisie, que Hume nomme une *force douce*²⁵⁷.

Il y a donc un mouvement de yo-yo permanent au sein de notre perception, dans le passage de l'impression à l'idée, qui se crée dans l'affaiblissement de l'impression et se développe sur une mise à

²⁵⁴ Laurent Montaron, *Short study on the nature of things*, 2011, Film 35 mm, 1.85 :1, Dolby SR, œuvre présentée à la 11^{ème} biennale d'art contemporain de Lyon, "Une terrible Beauté est née", 2011.

²⁵⁵ David Hume, *Traité sur la nature humaine* (1739), Paris, Puf, 2003, p.201.

²⁵⁶ *Ibid.*, p.48.

²⁵⁷ *Ibid.*, p.53.

distance. L'idée, comme l'image, ne peuvent se passer du carburant fourni par les impressions, qu'elles soient visuelles, ou auditives. Au moment de l'écoute, l'auditeur crée son propre mode de réception, par son histoire et sa sensibilité. Ces deux termes se conjuguent pour produire l'habitude, assujettie à une temporalité radicalement différente de celle de la vision, de l'impression. Bachelard se réfère souvent à la musique pour affirmer que si « *l'habitude est la volonté de commencer à se répéter soi-même, (...) la répétition qui la caractérise est une répétition qui en s'instruisant construit*²⁵⁸. » Notre regard même est soumis à cette évidence, ne serait-ce que par notre envie sans cesse répétée d'un spectacle qui serait d'une nouveauté rassurante, car apte à nous confirmer notre bonne distance au monde tout en maintenant éveillé notre besoin de renouvellement.

« *Ce qui persiste, c'est toujours ce qui se régénère*²⁵⁹ », l'image est le support privilégié de ce spectacle répétitif, le spectacle proposé par une image restera gravée dans notre mémoire si elle rassemble deux dimensions complémentaires, la première étant de l'ordre de l'information transmise par le sujet de l'image, soit ce qui est représenté, alors que la deuxième suit le schéma d'une organisation plastique immédiatement perceptible, qui donc rend instantanée la compréhension de l'information.

« *Il y a comme deux directions du temps, qui à la fois se séparent et se rejoignent : le temps horizontal qui est ponctuel et le temps vertical qui s'empare de l'instant ponctuel pour le transformer en durée*²⁶⁰. »

Si en musique Jean-Sébastien Bach est représentatif d'une capacité à ordonner les deux données horizontale et verticale, soit la mélodie et les accords, dans un jeu de complémentarité captivant, les photographies de Henri Cartier-Bresson sont caractéristiques de ce fonctionnement complémentaire en photographie. Il nous semble utile de revenir sur cette personnalité complexe et centrale dans le paysage de la photographie du XXe siècle. Dans ses photographies, nous plaçons ce que nous voyons sur le plan d'une réalité organisée, cette organisation étant rendue visible par la saisie instantanée. La qualité d'instantané que l'on attribue à la prise de vue est alors

²⁵⁸ G. Bachelard, *op.cit.*, p.79.

²⁵⁹ *Ibid.*, p.83.

²⁶⁰ G. Mourellos, *op.cit.*, p.233.

suffisante pour que l'on en déduise que c'est le monde qui prend sens en se présentant ainsi sous une forme lisible.

Le souci de lisibilité de l'information transmise par le reporter est systématisé par Cartier-Bresson dans sa capacité à faire correspondre à notre attente une forme rigoureuse d'organisation plastique basée sur des règles de composition classiques. Lorsque d'autres photographes s'attacheraient à privilégier des prises de vue instantanées qui semblent extraites directement du flux de la vie, comme un photogramme issu d'un film, Cartier-Bresson dépasse ce fantasme en organisant intuitivement un cadre en deux dimensions autour de quelques figures, accordant à l'organisation plastique de l'image dans son ensemble le soin de gouverner notre regard. La saisie d'un instant devient chez lui un acte de mise en ordre du réel peut-être destiné à nous rassurer sur notre compréhension des événements. Les qualités graphiques de l'image facilitent l'acception d'un sens car elles prennent place dans notre culture visuelle et picturale.

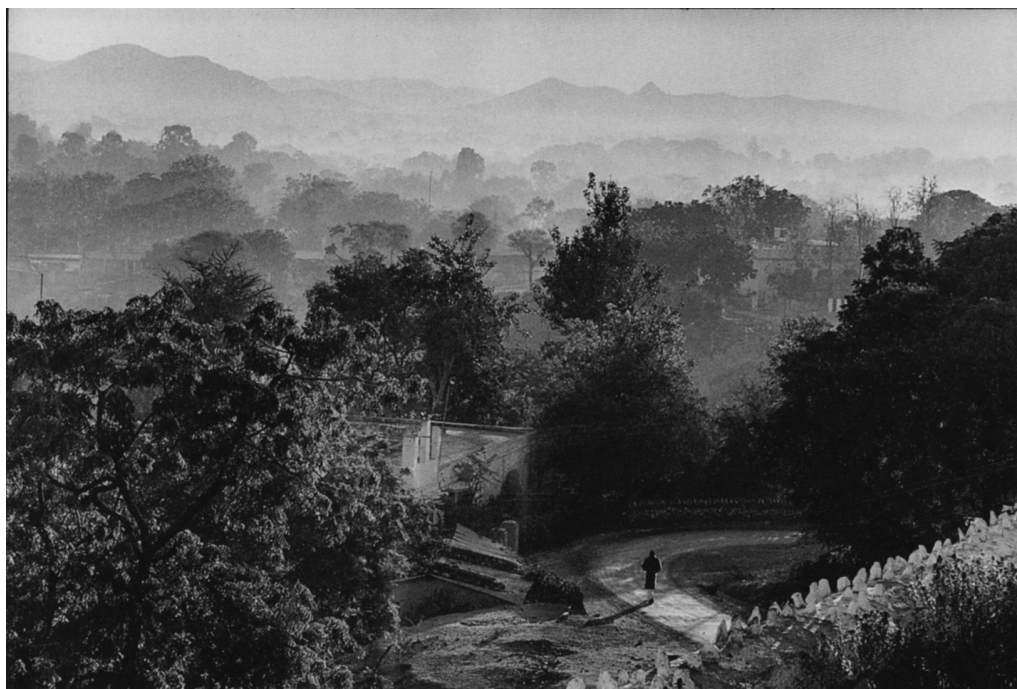
Jean-Pierre Montier distingue l'art de reporter de Henri Cartier-Bresson du reportage classique, et insiste sur sa capacité à faire correspondre le reflet d'une vérité humaine avec sa propre sensibilité, « *qui requiert la rencontre d'une émotion avec un choc plastique provoqué par des coïncidences formelles rigoureusement agencées*²⁶¹. » La photographie de Cartier-Bresson reflète alors une rencontre de facteurs déjà présents de manière latente et qui n'attendaient plus que son regard pour rendre visible leur agencement. Cette assertion maintient Cartier-Bresson du côté de la photographie de reportage, dont le rôle historique est de délivrer la vérité d'un événement de la gangue trompeuse d'une continuité temporelle, en élevant son regard à une hauteur exemplaire.

Nous avons vu que le pittoresque est un frein dans le cadre de l'imagerie traditionnelle du reporter, toujours à la recherche de la vérité, de l'essence des événements, il est associé à une forme dégradée de saisie du monde, convenue et insignifiante. Il représente une forme arrêtée que nous plaquons sans réflexion, automatiquement, sur les nouveaux objets qui se présentent à nous.

²⁶¹ Jean-Pierre Montier, *L'art sans art d'Henri Cartier-Bresson*, Paris, Flammarion, 2000, p.160.

Bien que le pittoresque soit considéré comme un archétype incongru, il est cependant étonnant de constater qu'il n'est pas si éloigné de celui du reporter, qui, nous rappelle David Burnett, « *doit être capable de capturer le bon moment, celui qui a un sens*²⁶² ». La distinction a lieu dans une différentiation entre le modèle hérité du passé, donc forcément obsolète, et le sens qu'il faut savoir extraire d'un présent en fuite permanente, que le photographe a pour mission de rendre compréhensible.

La photographie de Cartier-Bresson est remarquable dans sa capacité à réactualiser des schémas classiques de composition pour échapper aux pièges d'une séduction facile et finalement vulgaire. Par rapport à sa pratique de la prise de vues qui associe "joie physique, danse temps et espace réunis", nous sommes tenté de retourner l'approche du pittoresque telle que la conçoit Jean-Pierre Montier.



Henri Cartier-Bresson, *Udaipur*, 1963

Quelques photographies de reportage dans les années 90 ont eu un retentissement particulier par la familiarité qu'elles instaurent

²⁶² David Burnett, cité dans *20 minutes*, jeudi 9 décembre 2010, p.16, au moment de la sortie de *100 photos de David Burnett pour la liberté de la presse*, Paris, Reporters sans Frontières, 2010.

avec un imaginaire lié aux représentations caractéristiques de scènes bibliques ²⁶³. La peinture occidentale devient une référence universaliste pour accentuer les drames de la guerre. Le pittoresque du modèle pictural tel que le conçoit Montier se trouve ici complètement écarté par un mélange hasardeux mais suffisant d'attitudes caractérisables, de signes vestimentaires ressemblants, d'expressionnisme figé mais mimétique. Un paradoxe irréductible met en lumière une approche qui tente de faire oublier la complexité des situations à travers l'emphase des signes. C'est le cliché qui fait fuir le pittoresque, la simplification outrancière qu'apporte la superposition hyperbolique d'indices picturaux. Face à ces excès, la photographie de Cartier-Bresson devient représentative d'un regard pittoresque, attentif à ne pas forcer les signes tout en reconnaissant leur présence comme autant d'informateurs indécis. Même s'il est tentant de se saisir du chaos du visible pour l'organiser d'un geste en un récit éclairé et monosémique, le regard pittoresque se gardera de se satisfaire d'une interprétation trop facilement délimitée.

Cette attitude se retrouve chez de nombreux compositeurs contemporains, qui, bien que sensibles aux ordonnancements développés par leurs aînés, ne se contentent pas d'utiliser leurs trouvailles harmoniques comme une base de création. Certains font d'une idée trop figée de l'harmonie leur cheval de bataille, comme Georges Aperghis, qui veut construire un chaos, pousser l'auditeur à "perdre l'équilibre".

« Ce que j'essaie de faire, c'est que l'auditeur perde les repères à un moment donné, et ce n'est pas facile à y parvenir sans perdre ses propres repères, parce qu'il faut vraiment le construire le chaos, c'est difficile à faire. C'est plus difficile que l'ordre, parce que l'ordre évidemment on y est habitué²⁶⁴. »

Rendre audible tout en ébranlant les certitudes auditives, voici un projet qui rejoint l'idée qu'une photographie peut rechercher à mettre

²⁶³ la "Pieta du Kosovo" de Georges Méridon (Gamma), photo prise en 1990 à Nagaf, et la "Madone algérienne" de Hocine Zaouarar (AFP), photo prise à Benthala en 1997, ont provoqué des réactions très hétéroclites et contradictoires.

²⁶⁴ Georges Aperghis, *C comme chaos*, France Musique, *Le magazine de la contemporaine*, 28 mars 2011. Précisons que Les deux parents de Georges Aperghis étaient plasticiens.

en avant un désordre organisé sans épuiser le mystère du visible, comme une production plastique peut remettre en question l'ordre du sensible sans chercher à en prolonger les topiques.

La perte des repères, ou tout au moins leur oubli conscient peut provoquer une attention accrue dans un environnement déstructuré et entraîner la volonté de témoigner de l'état de confusion que cela induit.

« Quand on est perdu dans une ville c'est le moment où on écoute le plus et où on regarde le plus, parce qu'on n'essaie de trouver des repères autour de soi pour se trouver, pour savoir où on est. Le moment chaotique met l'auditeur dans un état d'attention et d'écoute supplémentaire, dans un état d'alerte²⁶⁵. »

Cette attention nourrie de curiosité nous place alors aux antipodes de l'idée d'un récepteur "expert", le mieux à même de percevoir la musique selon une écoute "pleinement adéquate" tel que le présente Adorno :

« il serait l'auditeur pleinement conscient, auquel en principe rien n'échappe, et qui, en même temps et à chaque instant, se rend à lui-même raison de ce qui est entendu ... Tout en suivant spontanément le déroulement d'une musique même compliquée, il entendrait synthétiquement ce qui se succède : les instants passés, présents et futurs, de telle sorte qu'une signification se cristallise. Il est capable de saisir distinctement même l'intrication de ce qui est simultanée, c'est-à-dire l'harmonie et la polyphonie complexes. Le comportement pleinement adéquat pourrait être qualifié d'écoute structurelle²⁶⁶. »

À la perception structurante d'un expert capable de tout analyser dans l'instant, l'œil pittoresque préférera la fièvre interrogative d'un *connaissseur* qui se projette dans les tensions mises à jour par un maître d'ouvrage soucieux d'éviter les certitudes. Nous pouvons ressentir par exemple dans le cinquième quatuor de Pascal Dusapin (2004-2005) sa volonté de susciter des rapprochements compositeur-auditeur par le truchement d'un développement chaotique. Une voix serpente entre les quatre membres du quatuor, qui se relaient pour tenter de faire circuler cet embryon de mélodie singulière et lui donner une énergie ;

²⁶⁵ G. Aperghis, *op.cit.*

²⁶⁶ Theodor Adorno, *Introduction à la sociologie de la musique*, Annecy, Contrechamps, 1994, p.10.

mais quand un des quatre instrumentistes s'en saisit, les trois autres paraissent s'étouffer, et jamais ne parviennent à se rejoindre pour développer une parole ordonnatrice. Le compositeur semble vouloir rendre audible l'image d'un échange toujours balbutiant, incapable de se structurer dans une forme définitive, arrêtée. Il s'adresse à l'auditeur en le plaçant face à son désir de voir un ordre triompher, mais au lieu de le satisfaire, il le soumet à un questionnement permanent en heurtant délibérément une sensibilité trop prévisible. L'instantané perceptif prend tout son sens avec le développement d'un discours dans la durée, l'attention aux événements qui se succèdent s'organise dans le temps du déroulement de la pièce et affirme peu à peu son sens, précise dans quelle direction s'oriente le développement. Instant et durée ne sont pas contradictoires mais complémentaires, comme le remarquait d'ailleurs Georges Mourelos :

« Une philosophie de l'instant comme celle de Gaston Bachelard, malgré le fait qu'elle se constitue par opposition à la philosophie de la durée ne nous semble pas être en contradiction avec celle-ci. Elle nous permet plutôt d'envisager une dialectique de la temporalité, instant et durée représentant les deux aspects complémentaires d'une même réalité²⁶⁷ ».

²⁶⁷ G. Mourelos, *op.cit.*, p.231.

Conclusion

Conclusion

« *La photo, littéralement, comme objet partiel (au sens freudien), oscillant entre la relique et le fétiche, poussant la "révélation" jusqu'au miracle*²⁶⁸. »

Un lieu balance entre deux caractéristiques, il est hospitalier ou inhospitalier, ce que nous découvrons en le parcourant. Mais qu'il soit l'un ou l'autre, le lieu ainsi envisagé reste un lieu parce qu'il est habitable. Lorsque nous parcourons un paysage, notre perception se détermine en lien avec une qualité d'accueil, une histoire, une situation géographique, des parfums, des sonorités, la proximité d'une vie animale, toutes données que nous ressentons dans le mouvement, le déplacement de notre corps dans un espace circonscrit.

Lorsque le narrateur du *Cottage Landor* découvre le domaine, ce sont toutes ces dimensions qu'il évoque tour à tour, et cet ensemble nourrit le sentiment du pittoresque, sinon le sentiment pittoresque lui-même. Lorsqu'au cours de pérégrination dans le *Grand Parc* une trouée apparaît dans la lumière, ce même sentiment peut se manifester comme une résurgence, sans qu'il ne soit provoqué ni recherché. Cette réminiscence s'appuie sur l'arrangement des éléments présents au sein de cet espace et sur la circulation de la lumière qui souligne leur disposition. Elle détermine alors ma disposition par rapport à ce que j'accueille comme lieu et dirigera mon regard, que je soutiendrai dans un rapport direct avec la mémoire sociale qui l'a forgé.

Car notre mémoire est issue directement du groupe social auquel nous sommes affilié en tant qu'individu. « *Pour se souvenir, on a besoin des autres*²⁶⁹ » dit Paul Ricœur, le point de vue que nous gardons en mémoire d'un lieu visité avec des personnes de notre entourage est lié à la particularité du groupe qui nous accompagne. Si je parcours *Grand Parc* le dimanche en famille, je n'en ai pas la même perception

²⁶⁸ Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Paris, Bruxelles, Nathan, Labor, 1983 p.77.

²⁶⁹ P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p.147.

que si je l'explore en visiteur solitaire. Cela ne signifie pas que l'usage social du lieu est mis à l'écart, mais qu'il reste en arrière-plan alors qu'un autre réseau de références se met en place, entraînant un déphasage de la perception. Dans l'un ou l'autre cas, la remémoration d'un lieu visité passe par une reconstruction, à l'origine d'un échange. Dans le cas d'une exploration sur un mode pittoresque, le discours d'usage validé par un groupe social se déplace également vers des références picturales, photographiques, littéraires, musicales, toutes références pour lesquelles notre apport consiste à une critique sinon de leur bien-fondé, tout au moins de leur actualité. Le pittoresque devient l'irruption de l'individuel au cœur des modèles sociaux, il s'appuie sur ces modèles pour en déterminer la validité dans les éruptions incessantes d'un présent qui reste à expérimenter.

À l'inverse, le pittoresque ne peut surgir que si un cadre préexistant est en mesure de manifester son autorité, « *un cadre vide ne peut produire tout seul un souvenir précis et pittoresque (personnel)*²⁷⁰. » Le cadre est habité lorsque le photographe s'en empare, et c'est à cette condition qu'il peut accueillir un regard pittoresque. Cette attention au lieu et aux réminiscences en germe dans la mémoire rapproche l'activité du photographe de celle du peintre, bien que l'espace d'intervention ne soit pas aussi contraignant chez celui-ci, comme le rappelle si justement Jean-Marie Schaeffer :

« L'espace imagé photographique apparaît toujours comme un espace matériellement contraint, alors que l'espace pictural est libre, c'est-à-dire soumis uniquement aux contraintes idéelles des règles culturelles. Bien entendu, l'organisation de l'espace photographique fait aussi intervenir des règles culturelles, mais celles-ci restent toujours liées aux contraintes de l'espace matériel : on peut choisir parmi les contraintes, mais on ne saurait s'en affranchir, puisqu'elles définissent le champ des choix possibles²⁷¹. »

La contrainte à laquelle ne peut échapper le photographe est la matière de la réalité, son fondement, mais cette assise n'a pas à être considéré comme une fatalité qui empêcherait la singularité d'un

²⁷⁰ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, p.119. Le mot "personnel" est ajouté en note par Gérard Namer. Son édition critique repart des manuscrits de Maurice Halbwachs et intègre certaines révisions et modifications envisagées par l'auteur.

²⁷¹ Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire, du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987, p.119.

regard. La notion de pittoresque n'est pas une valeur anachronique, elle peut au contraire se présenter comme une alternative à l'attention exclusive portée au rapport de la photographie avec le réel autant qu'elle s'affirme comme une attitude critique envers une théorie desséchée de l'image photographique.

À la suite d'André Bazin, chez Roland Barthes, Rosalind Krauss ou Philippe Dubois, toute la théorie de la photographie dans les années 80 a en effet consisté à débarrasser l'image photographique du référent pictural, à travers lequel était posée la question de la liberté du photographe à disposer de sa matière. La démarche était pourtant salutaire, elle s'inscrivait dans un contexte où la peinture, moribonde, était accusée de vouloir récupérer un peu trop facilement la photographie pour enrichir son répertoire de signes.

Cette revendication aurait pu avoir pour ambition de prendre en compte la spécificité de l'image photographique pour asseoir son autonomie, en étudiant précisément son domaine de création, cependant elle dénotait une activité équivoque destinée à canaliser la peur du réel en assignant à la photographie un rôle de commutateur théorique capable de sublimer cette peur, un équivalent au Saint suaire en somme. Cette activité suivait plusieurs ambitions. Il s'agissait tout d'abord de mettre l'objet à distance, en privilégiant le photographique au détriment de la photographie. Cet objet acquerrait une utilité grâce à des références sémiotiques à travers la notion d'index, issue des travaux de Charles S. Peirce, qui menèrent au *ça a été* de Barthes et qui firent dire à Rosalind Krauss que

« la photographie est le centre à partir duquel on peut explorer [un autre champ qui se trouve par rapport à lui en position seconde], mais du fait de cette position centrale, la photographie devient, en quelque sorte, une tâche aveugle. Rien à dire, du moins pas sur la photographie²⁷² ».

Parallèlement à son utilité pour actualiser par exemple une théorie américaine du modernisme, la photographie est aussi investie d'une puissance magique lorsqu'il lui est dévolu un pouvoir de sidération placé sous les auspices d'un équivalent physique, la lumière, qui

²⁷² Rosalind Krauss, *Le photographique*, Paris, Macula, 1990, p.12.

permet aisément de faire le lien entre ce principe qui rend visible toute réalité et son aspect dévotieux : « *la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile*²⁷³. »

La photographie devient vite non plus un objet mais une concavité qui ne demande qu'à être comblée :

« *théoriquement, on peut supposer qu'un certain nombre de photographies n'ont pas d'autre objet que d'appréhender la lumière pour elle-même*²⁷⁴. »

Lorsque Philippe Dubois envisage d'étudier "le photographique" comme une catégorie *épistémique*, c'est parce qu'elle lui permet d'introduire « *un rapport spécifique aux signes, au temps, à l'espace, au réel, au sujet, à l'être et au faire*²⁷⁵. » La litanie relève d'un écrasement de ce qui constitue tout processus de création, et se dévoile comme une distance prise par le récepteur méfiant pour montrer qu'il ne s'en laissera pas conter, ceci dans un retournement complet des préoccupations du photographe dont la pratique consiste précisément à saisir de façon dynamique le parcours qu'il va suivre à partir du dernier terme jusqu'au premier.

Tout se passe comme si la photographie était victime d'un inexorable aplatissement temporel, que Dubois formule en préambule comme un avertissement, en disant qu'avec la photographie,

« *le clivage traditionnel entre le produit (le message achevé) et le processus (l'acte générateur en train de se faire) cesse d'être pertinent*²⁷⁶. »

L'opérateur s'efface derrière l'image, il disparaît pour laisser exister seule la magie de la réception, et de cet effacement dépend la fortune d'une théorie qui s'élabore autour d'une fraction de seconde, « *dans ce moment infinitésimal, dans cet écart, dans ce vacillement de la durée*²⁷⁷ » qu'est le moment du déclenchement, moment non quantifiable de genèse par empreinte directe, par lequel l'action de la lumière produit

²⁷³ Roland Barthes, *La Chambre Claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p.126.

²⁷⁴ Max Kozloff, *Photography and fascination*, cité par Philippe Dubois, *L'acte photographique*, op.cit., p.66.

²⁷⁵ P. Dubois, op.cit., p.58.

²⁷⁶ Ibid., p.57.

²⁷⁷ Ibid., p.84.

ce qui devient instantanément « *une émanation du réel passé*²⁷⁸ » et rejoint d'un coup l'éternel. Là se situe l'*acte photographique*, dans toute sa platitude, sa *bêtise*, dirait Barthes.

Autrement dit, il n'y a aucune différence en photographie entre un acte de production, de réception, et même de diffusion, c'est le *photographique* uniquement qui constitue le cœur du processus, avant même que la photographie ne soit envisagée comme un procédé de création d'image, indépendamment du fait qu'elle ait été décidée par un opérateur averti qui suivrait une intention déterminée. Et c'est à ce niveau seulement – ontologique donc – que Dubois situe la définition de Barthes présentant dès 1961 la photographie comme un message sans code, définition qui facilite la mise à l'écart d'un possible élaborateur.

La question de l'index est une pure formulation théorique, son développement l'occasion d'arguties littéraires. Le souci premier de Philippe Dubois est de ne pas laisser “filer” l'image, mais de la maintenir à ce seul niveau d'indice : « *C'est cette nécessité absolue d'une dimension pragmatique préalable à la constitution de toute sémantique qui distingue radicalement la photographie de tous les autres moyens de représentation*²⁷⁹. » Pourtant la théorie du photographique laisse planer quelques évidences lorsqu'on s'y met, à la photographie : le réel est toujours en face, et les contraintes incontournables, mais il n'est jamais seul, il ne se départit pas de la culture visuelle de l'opérateur, et cela bien que « *dans la photo, tout est donné d'un seul coup*. L'acte du photographe est *global* et *unique*²⁸⁰. » La photographie n'est pas concevable hors d'un rapport au temps et à l'espace, qui eux-mêmes ne peuvent être appréhendés en-dehors de la mémoire et d'un contexte social.

L'instant considéré comme le support d'une réminiscence du spectateur est l'expression d'un pur fantasme soumis à “l'effet de réel”, c'est la vision de l'amateur (Barthes), qui conçoit la photographie comme une image du passé, comme ce qui meurt dans le moment même de son enregistrement, de sa saisie, et que le

²⁷⁸ R. Barthes, *op.cit.*, p.138.

²⁷⁹ P. Dubois, *op.cit.*, p.77.

²⁸⁰ *Ibid.*, p.98.

spectateur ressuscite avec tendresse et dévotion, pour affronter et tenter de désamorcer l'angoisse de la fuite du temps. Le *punctum* entre dans ce mouvement, il poétise l'inéluctable, rend son actualisation supportable, il protège le visiteur d'une trop poignante proximité avec le spectacle des morts. Ce qui me point est aussi ce qui met le spectacle ou l'information à distance, et me protège d'une trop grande proximité avec le *ça a été* en même temps qu'il désigne la photographie comme pure magie. La fonction du *punctum* est alors celle d'un relais esthétique, propre à la photographie, un transmetteur qui place l'image sur un terrain à vocation littéraire.

À l'encontre d'une instrumentalisation et du déni de création portée par une théorie conventionnelle, une approche fertile de la photographie peut alimenter une conception dynamique du médium dans un dialogue ouvert avec sa dimension documentaire. À cette fin, le pittoresque est appelé à quitter son apparence de principe galvaudé pour devenir le levier d'une approche plastique de la photographie dans laquelle coïncident une démarche critique et un regard attentif à l'événement visuel.

Index

INDEX DES NOTIONS

- Acte 143-145 165 166 201 245 256 257 268 271 279 282 283
- Action 138 143-145 155 203 246-250 252 255 257 265 282
- Aménagement, site, jardin paysager 9 12 21 22 26 27 32 52 53 60 64
100 101 104 113 139 200 251
- Banalité 11 77 80 82 84 116
- Beau, beauté 10 11 21 40 42-45 48 50 59 62 65 86 89-92 97 104 105
118 119 182 183 192 203
- Cadrage 23 32 45 157 159 160 162 164 165 178 186 187 202 214
- Concept, conceptuel (art, outil) 12 31 42 50 51 54 107 112
- Codes plastiques 12 173 183 187 206 216
- Composition 23 34 43 47 50 51 124 136 145 159 162 171 173 174 177
178 181 184 186 203 205 206 215 237 248 267 271 272
- Condensation 173 209 256
- Couleur 23 25 41 104 154 175 184 187 192 214 260
- Critique 10 12 27 34 46 48 91 104 121 155 187 201 205-209 216 239
245 257 280 284
- Culture, culturel 11 12 27 40 42 43 53 57 59 67 87 99 100 112 113 116
119 176 182 183 200 201 202 207 238 255 257 269 271 280 283
- Désir 11 31 110 119 125 144 146 181 208 213 240 257 260 267 275
- Distance 11 34 69 83 105 116 154 162 164 165 177 187 203 205 209
211 213 216 245 259 270 281 282 284
- Documentaire, document 10-12 27 31 32 34 71 85 87 109-116 122 129
156 165 177 178 183 190 206 208 239 284
- Durée 12 245 248 249 252 265 266 270 275
- Environnement, écologie 10 12 63 64 66 69 97 114
- Environnement social 11 12 21 27 34 41 45-47 52-55 57 59 63-65 68
69 82 83 87 100 106 113 114 116 119 121 122 125-127 138 203 253-255
259 266 268 274
- Espace (physique) 9 11 12 23 26 27 31 48 54 57-70 82-84 91 98 100-
103 107 112 113 114 119-121 127 137 138 139 142 145 154 156 163 173
178 184 186 187 188 190 200-208 211 213 216 238 239 245-247 252 254-
260 267 272 279 280 282 283
- Espace (de la représentation) 83 114 136 139 144 146 154 164 165 178
186 208

- Espace (vert) 9 22 26 32 57 63
- Esthétique 9-11 31 39 44 48 52 53 66 67 70 78-80 83 90 100 106 107
111 114 129 182 183 200 235 284
- Événement 24 82 122-129 144 155 162 165 208
- Exotisme 11 26 32 96 110 112 116 125 126 173 188 213 239
- Expérience, expérimentation 10-12 27 45 51 54 57 64 65 70 79-84 87
88 90 92 100 106 113 114 140 154 159 160 165 190 200-202 208 235 249
256 267
- Fragment 62 145 171 177 178 265
- Géographie 12 21 52 69 77 87 97 114 119 171 236-238 267 279
- Goût 9 10 40-50 60 67 104 119 120 143 162 164 253 268
- Habitude 30 40 112 236 249 265-270
- Imagination, imaginaire 47 51 60 86 105 106 111 115 123 124 125 127
146 174 176 184 207 208 252 254 255 269
- Instant 12 79 80 92 95 107 124 125 154 203 247 255 256 265-268 271
274 275 283
- Instantané 32 111 112 203 209 237 248-252 255 265 266 271 275 282
- Jardin 9 10 27 39 46-55 57 60 65 68 96 100-106 112 113 181 182 184
Lieu 26 27 47 53 54 57 58 60 62-65 68 69 82-87 97 99 102 107 108 113
114 116 119 121 122 127 129 138 146 157 165 171 173 177 178 184 187
188 190 192 201 203 206 207-209 213 237 238 246 250 251 255 259 272
275 279 280
- Loisirs, attractions 9 31 57 63 64 67 69 84 100 113 120 200 267
- Lumière 23 66 103 136 144 154 163 164 175 184 186 187 192 215 257
273 279 281 282
- Matière 30 107 121 126 142 154 163 164 184 199 203 208 215 239 245-
252 254 255 258 266 268 280 281
- Mélancolie 11 31 87 92 99 192 213 235 253 255 265
- Mémoire 12 34 41 66 69 82 107 109 143 173 179 209 237 238 245-252
255 259 260 270 279 280 283
- Milieu 9 13 48 52 54 57 69 90 91 99 113 125 129 183 200 203 216 250
253 259
- Modèle, règles, modélisation 47 51-53 68 70 91 92 99 104 105 113 126
142 147 171 183 192 205 206 235 240 246-249 257 260 265 272 273 280
- Moderne, modernité 10 11 34 55 57 82 84 92 99 126 136 138 139 141
142 144 209

- Modernisme 108 237 281
- Motif 54 60 154 156 159 160 163-165 171 174 178 182 187 192
- Mouvement 30 83 113 143 145 146 162 163 165 174 175 182 209 213
215 240 247 251-255 260 267 268 269 279 283
- Nature, naturel 10 27 34 43-46 48 50-52 57 60 63-66 68 79 80 86 89-91
99 101 104-106 108 113 135 146 154 159 174 176 182 183 186-188 190
200 201 205 209 213 245 246 255 258-260 269
- Non-lieu 82-84 102 103
- Nostalgie 11 31 53 68 90 95 98 100 111 124 126 178 183 235 237 253
255
- Passé 29 82 111 112 171 177 235 237 249 251-256 259 260 265 272
274 282 283
- Perception 10 12 34 44 45 54 69 83 95 96 107 112 126 175 208 211
236 239 245-257 265 266 269 274 279 280
- Poésie, poète 29 30 40 43-45 54 96 121 125 127 173 178 235 266
- Point de vue 23 34 45 54 59 67 102 105 114 116 119 120 121 144 154
164 174 180 184 192 215 258 279
- Présent 82 99 183 235 252 253 255 256 260 272-274 280
- Promenade 9 47 59 63 66 77 80 83 97 105 113 119 121 123 139 201
- Protocole 21-27 29-32 237
- Réalisme 70 71 126 153 154 155 159 202 209 245 246
- Réalité 44 63 69 70 78 92 114 118 119 126 135 136 139 246 250 252-
254 269 270 275 280 282
- Réel 13 65 69 122 125-129 140 203 297 209 213 214 216 256 257 266
267 269 271 281-283
- Regard 10-12 27 32 34 48 55 59 66 84 95 96 100 102-104 111-114 116
121-129 140 146 159 163 181 182 183 184 190 213 235 239 240 248 259
268 271 273 274 279-281
- Réminiscence 11 12 111 112 143 173 181 182 208 237 251 279 280
283
- Reportage 209 211 271 272
- Romantisme, romantique 34 60 87 99 106 110 111 115 176 178 179
188 190 192 235 258
- Ruine 107 110-112 144 145 155 177 235-239
- Sentiment 10 26 27 42 43 45 57 59 63 68 79 80 92 99 100 104 107 120
124 181 188 190 249 251 254 266 279

- Souvenir 44 60 68 69 80 82 98 99 118 141 147 209 237 247-256 265
269 279 280
- Spectateur 48 96 122 125 126 136-143 154 160 162 183 186 203 205
208 235 239 283
- Standard, stéréotype, typologie, imagerie 10 29 31 39 59 90 96 124
239 248 258 271
- Sublime 10 41 43 44 45 50 51 66 77 79 80 85 89 91 99 100 103 105
110 118 183 188 190
- Sujet 10 11 31 32 41 42 53 85 91 96 103 106 123 125 127 129 135 142
154 155 171 175 178 187 190 202 211 213 216 246 248 258 270 282
- Surprise (visuelle) 9 11 42 47 58 119 125 173 175 181 206 216
- Temps, temporalité 11 24 30 34 41 46 52-54 59 66 67 69 71 78-80 82
92 96 99 100 107-114 121-126 135 146 173 174 179 186 202 206 208 209
211 214 237-239 245 248-256 259 260 265-267 269-275 282-284
- Territoire 9-13 21 24 30 31 34 46 52 64-66 70 80 87 91 96 99 100 104
105 108-114 116 118 119 121 123 137 146 187 188 201 213 240 259
- Tourisme 11 32 51 52 55 58 59 67 95-99 103 107 109 112 116 120 192
235
- Utopie 70 104 106 107 110 237
- Visible, visibilité 10 11 63 64 82 107 125 144 155 162 164 166 175 179
182 186 205 246 251 253 256 257 270-275 281
- Vision, visuel, vue 9-12 43 45 48 55 78 95 103 105 107 112 119 123-
129 135 142 143 155 157 160 162 163 165 171 173 (*veduta*) 182 185 190
200 213 216 235 239 251 258 260 265 266 270 283

INDEX DES NOMS (Les reproductions sont indiquées en **gras**)

Ansel Adams 85 87 **88** 90 91 **224**
 Robert Adams 12 **81** 85 **86** 90 92 95 96 97 **98** 101 **227**
 Theodor W. Adorno 274
 Georges Aperghis 273 274
 Eugène Atget **180 220 221 222 226 227**
 Marc Augé 82 84
 Gaston Bachelard 92 245 265-268 270

Dominique Baqué 187 188 190
 Roland Barthes 122 173 281-283
 Charles Baudelaire 106 178 209
 Hilla & Bernd Becher 23 31 238
 Giovanni Bellini 136 **137** 139 **140**
 Walter Benjamin 160
 Henri Bergson 182 245-252 255-257 260 265
 Raphaële Berthod 24 25
 Albert Bierstadt **89**
 Joan Borrell 126
 John Brickerhoff Jackson 90 99 188
 Lancelot “Capability” Brown 47 48 49 52 53
 Edmund Burke 43
 Jean-Marc Bustamante **31**
 Édith Canat de Chizy 267
 Georges Canguilhem 12
 Henri Cartier-Bresson 123 124 125 270 271 **272**
 Carl Gustav Carus 107
 Anne Cauquelin 135
 Paul Cézanne 11 77 184 **185** **228**
 François-René de Chateaubriand 87 88 105
 Jean-François Chevrier 209
 Cicéron 101
 Kenneth Clark 91
 John Constable 54 91
 Michel Corajoud 57 62 65 67 68
 Alain Corbin 83 181
 André Corboz 48 116
 Camille Corot 171-**175** (**172**) 176 178
 Gustave Courbet 11 126 127 **153-157** 209
 Michel Conan 51 52
 Thibaut Cuisset 187 **189** 190 **191** 192
 Eugène Delacroix 159 165 267
 Gilles Deleuze 252
 Claude-François Denecourt 57 58
 Raymond Depardon 23-26 **24** 85 211 **212** 213 214

Marcel Detienne 126
 Narcisse Diaz de la Peña 58
 Philippe K. Dick 97 253-255
 Denis Diderot 111
 Robert Doisneau 123 125
 Philippe Dubois 279-283
 Gaspard Dughet 40
 Pascal Dusapin 274
 Nicolas Faure 101 102 103
 Pierre de Fenoyl 219
 Ian Hamilton Finlay 54
 Michel Foucault 239
 Jean-Honoré Fragonard 60 62
 Pierre Francastel 137 142 144 207 208
 Caspar David Friedrich 33 189 191 192 258
 Cyprien Gaillard 235-240 (236 238)
 Thomas Gainsborough 91 205 206
 Luigi Ghirri 218
 Giorgione 135 141-143 164 166 203 204
 William Gilpin 21 50 51 53 97 207
 Thierry Girard 229
 Maurice Halbwachs 250 251 280
 Thomas Hearne 49
 David Hume 269
 John Dixon Hunt 52 54 55 101 104
 Pierre Huyghe 106
 William Henry Jackson 91 93
 Mickael Jakob 69 70
 Vladimir Jankélévitch 235 237
 Louis de Jaucourt 43 44
 Bernard Kalaora 58 59 66 67
 Emmanuel Kant 45 91
 Andrea Keen 118 119 120 218
 William Kent 46 47 48 50 53
 Rosalind Krauss 281
 Philippe Lacoue-Labarthe 188 189 190

Gustave Le Gray 12 157-166 (158 161 163) 176 178 226 228
 Henri Le Secq 60 61 175 176 178 179 223
 Jean-Claude Lemagny 256
 Richard Long 229
 Claude Lorrain 40 50 105 182 226
 Édouard Manet 203 204 205 208 267
 Sébastien Marot 110
 Geoffroy Mathieu 115
 Anne de Mondenard 158
 Jean-Pierre Montier 124 125 271 272
 Jean-Luc Moulène 12 121 122-127 128 129
 Georges Mourellos 260 270 275
 Eadweard Muybridge 91 94
 Vladimir Nabokov 29-32
 Jean-Luc Nancy 39 121
 Charles Nodier 179
 Timothy O'Sullivan 91 95
 Marc Pagneux 157 160 161 163
 Richard Payne Knight 49 53 135 136 165 182
 Pétrarque 77 78
 Jean-Robert Pitte 138 139
 Andrei Plesù 92
 Edgar Poe 104 279
 Michel Poivert 122 192
 Alessandra Ponte 41 49
 Nicolas Poussin 109 182 216 226
 Uvedale Price 48
 Jacques Rancière 70 127 154 155
 Salvator Rosa 50 80 105
 Humphry Repton 47 49 53
 Jonathan Richardson 40 41 44
 Gerhard Richter 31 32 34
 Paul Ricœur 250 279
 Joachim Ritter 79
 Hubert Robert 60 61 111 237
 Alain Roger 182 183

James H. Rubin 155
Jacob van Ruisdael 258 **259**
Ed Ruscha **85**
Baldine Saint Girons 99 100
Simon Schama 90
Jean-Marie Schaeffer 280
Salvatore Settis 140
Robert Smithson 107-113 236 237 240
Jean Starobinski 80
Bertrand Stofleth 115 **117**
Thomas Struth **214 225**
Gilles Tiberghien 107 113
Titien 136 203 **204**
Pierre-Henri de Valenciennes 171 **172** 174
Félix Vallotton 185 **186** 187
Jean-Pierre Vernant 126
Jeff Wall 12 **201-209 229** 266
Horace Walpole 42 46 52
Carleton E. Watkins **156**

Bibliographie

1- Ouvrages généraux

- AGAMBEN Giorgio, *Image et mémoire*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004
- AUGER Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992
- BACHELARD Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1992
- BACHELARD Gaston, *La dialectique de la durée*, Paris, PUF, 2001
- BADIOU Alain, *Le siècle*, Paris, Seuil, 2005
- BAILLY Jean-Christophe, *Le dépaysement : voyages en France*, Paris, Seuil, 2011
- BAUDRILLARD Jean, *L'Échange impossible*, Paris, Galilée, 1999
- BARTHES Roland, *Le discours amoureux : Séminaire à l'École des hautes études 1974-1976*, Paris, Seuil, 2007
- BAUELLE Guy, REGNAULD Hervé, *Échelles et temporalités en Géographie*, Paris, Sedes, 2004
- BERGSON Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 2003
- BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 2008
- BERGSON Henri, *L'Énergie spirituelle*, Paris, PUF, 2009
- BORRELL Joan, *L'artiste-roi*, Paris, Aubier, 1990
- BUCI-GLUCKSMANN Christine, *Au-delà de la mélancolie*, Paris, Galilée, 2005
- BURKE Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau (1756)*, Paris, Vrin, 1973
- DAGOGNET François, *Philosophie de l'image*, Paris, Vrin, 1984
- DAGOGNET François, *Gaston Bachelard*, Paris, PUF, 1972
- DAGOGNET François, *Une épistémologie de l'espace concret*, Paris, Vrin, 1977
- DAGOGNET François, *Considérations sur l'idée de nature*, Paris, Vrin, 2000
- DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992
- DEBRAY Régis, *Croire, Voir, Faire*, Paris, Odile Jacob, 1999
- DELEUZE Gilles, *Le bergsonisme*, Paris, PUF, 1968
- DELEUZE Gilles, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983
- DELEUZE Gilles, *Cinéma II. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985
- DELEUZE Gilles, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990
- DIDEROT Denis, *Ruines et paysage. Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995

- DIDEROT Denis, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, Paris, Garnier Flammarion, 2005
- DIDI-HUBERMANN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992
- DIDI-HUBERMANN Georges, *Génie du non-lieu*, Paris, Minuit, 2001
- DIDI-HUBERMANN Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009
- DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992
- FORERO-MENDOZA Sabine, *Le temps des ruines : le goût des ruines et les formes de conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Champ Vallon, 2002
- FRANCASTEL Pierre, *La figure et le lieu*, Paris, Gallimard, 1967
- GOMBRICH Ernst, *L'écologie des images*, Paris, Flammarion, 1983
- GUSDORF Georges, *Le Romantisme*, Paris, Payot, 1993. Tome II : *le savoir romantique de la nature*
- HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997
- HUME David, *Traité sur la nature humaine*, Paris, PUF, 2003
- LOCKE John, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, Paris, Ellipses-marketing, 2000
- LONGIN, *Du Sublime*, Paris, Rivages, 1991
- LYOTARD Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1985
- LYOTARD Jean-François, *L'inhumain*, Paris, Galilée, 1988
- MATAGNE Patrick, *Comprendre l'écologie et son histoire*, Lausanne, Delachaux & Niestlé, 2002
- MAYOUX Jean-Jacques, *Richard Payne Knight et le pittoresque : essai sur une phase esthétique*, Paris, Nizet & Bastard, 1933
- MERLEAU-PONTY Maurice, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, Tel, 1976
- MERLEAU-PONTY Maurice, *La Nature* (Notes des cours du Collège de France 1956-1958), Paris, Seuil, 1995
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Causeries 1948*, Paris, Seuil, 2002
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Folio-Essais Gallimard, 1965
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996
- MESCHONNIC Henri, *Pour sortir du postmoderne*, Paris, Klincksieck, 2009
- MOURELOS Georges, *Bergson et les niveaux de réalité*, Paris, PUF, 1964

- NANCY Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003
- PASSERON René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989
- PECH Pierre, REGNAULD Hervé, *Géographie physique*, Paris, PUF, 1992
- PLESU Andrei, *Pittoresque et mélancolie. Une analyse du sentiment de la nature dans la culture européenne*, Paris, Somogy, 2007
- PEREC Georges, *L'infra ordinaire*, Paris, Seuil, 1989
- RANCIERE Jacques, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003
- RANCIERE Jacques, *Chroniques des temps consensuels*, Paris, Seuil, 2005
- RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008
- RECHT Roland, *La lettre de Humboldt*, Christian Bourgois, 1989
- RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000
- SAINT-GIRONS Baldine, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Desjonquères, 2005
- SERRES Michel, *Le passage du Nord-Ouest*, Paris, Minuit, 1980
- SHAFTESBURY, *Lettre sur l'enthousiasme*, Paris, LGF, 2002
- STAROBINSKI Jean, *L'invention de la liberté, 1700-1789*, Lausanne, Skira, 1964
- URBAIN Jean-Didier, *L'envie du monde*, Paris, Bréal, 2011
- WAT Pierre, *Naissance de l'art romantique*, Paris, Flammarion, 1998
- WÖLLFLIN Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 1952

2- Ouvrages spécialisés

Paysage et jardins

- AUGE Marc, *L'Impossible Voyage. Le tourisme et ses images*, Paris, Rivages, 1997
- BARIDON Michel, *Les jardins : paysagistes, jardiniers, poètes*, Paris, Robert Laffont, 1998
- BARIDON Michel, *Naissance et renaissance du paysage*, Arles, Actes Sud, 2006
- BERQUE Augustin, *Le sauvage et l'artifice*, Paris, Gallimard, 1986
- BERQUE Augustin, *Les raisons du paysage*, Paris, Hazan, 1995

- CAUQUELIN Anne, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, 2004
- CHENG François, *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel, 2006
- CLARK Kenneth, *L'art du paysage*, Brionne, Gérard Montfort, 1994
- CLEMENT Gilles, *Où en est l'herbe ? Réflexions sur le jardin planétaire*, Arles, Actes Sud, 2006
- CORAJOU Michel, *Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*, Arles, Actes sud / Versailles, Ensp, 2010
- CORBIN Alain, *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage*, Paris, Aubier, 1988
- CORBIN Alain, *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001
- CORBOZ André, *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Besançon, L'imprimeur, 2001
- DEAN Tacita, MILLAR Jeremy, *Lieu*, Paris, Thames & Hudson, 2005
- DEPERTHES Jean-Baptiste, *Théorie du paysage* (1818), La Rochelle, Rumeur des Ages, 2002
- DONADIEU Pierre, *La société paysagiste*, Arles, Actes Sud, Versailles, École Nationale du Paysage, 2002
- GILPIN William, *Trois essais sur le beau pittoresque*, Paris, Editions du moniteur, 1982
- GIRARDIN René-Louis de, *De la composition des paysages* (1777), Seyssel, Champ Vallon, 1992
- GROUT Catherine, *L'émotion du paysage*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2004
- HARRISON Robert, *Forêt : essai sur l'imaginaire occidental*, 1992
- HUNT John Dixon, *L'art du jardin et son histoire*, Paris, Odile Jacob, 1996
- JACKSON John B., *de la nécessité des ruines et autres sujets*, Paris, Linteau, 2005
- JACKSON John B., *A la découverte du paysage vernaculaire*, Arles, Actes Sud, Versailles, École Nationale du Paysage, 2003
- JAKOB Michael, *L'émergence du paysage*, Gollion (Suisse), Infolio, 2004
- JAKOB Michael, *Paysage et temps*, Gollion, Infolio, 2007
- KESSLER Mathieu, *Le paysage et son ombre*, Paris, PUF, 1999
- LE SCANFF Yvon, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Champ Vallon, 2007

- LUGINBUHL Yves, *Paysages, Textes et représentations du paysage du siècle des lumières à nos jours*, Lyon, La Manufacture, 1989
- MAROT Sébastien, *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*, Paris, Éditions de la Villette, 2010
- MARTINET Marie-Madeleine, CHATEL Laurent, *L'art de la Jardin et paysage en Grande-Bretagne*, Paris, Didier-érudition, 2001
- MILANI Rafaele, *Esthétiques du paysage : art et contemplation*, Arles, Actes Sud, 2005
- PONTE Alessandra, *Le paysage des origines, précédé du voyage en sicile (1777) et de Lettre de Rome à George Romney (1776) de Richard Payne Knight*, Besançon, L'imprimeur, 2000
- ROGER Alain, *Nus et paysages*, Paris, Aubier, 1978
- ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997
- SCHAMA Simon, *Le paysage et la mémoire*, Paris, Seuil, 1999
- SANSOT Pierre, *Variations paysagères : invitation au paysage*, Paris, Klincksieck, 1983
- SIMMEL Georg, "Philosophie du paysage", *La Tragédie de la culture*, Paris, Rivages, 1988
- SOLNIT Rebecca, *L'art de marcher, essai*, Arles, Actes Sud, 2002
- STAROBINSKI Jean, *L'invention de la liberté (1964)*, Genève, Skira, 1987
- TIBERGHEN Gilles A., *Land art*, Paris, Carré, 1993
- WALPOLE Horace, *L'art des jardins*, Paris, Mercure de France, 2002

Photographie

- BAQUE Dominique, *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, Paris, Regard, 1998
- BAQUE Dominique, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Regard, 2004
- BARTHES Roland, *La Chambre Claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980
- BARTHES Roland, *Rhétorique de l'image, Oeuvres complètes, II, livres, textes, entretiens, 1962-1967*, Le Seuil, 2002
- BAZIN André, "Ontologie de l'image photographique" (*Problèmes de la peinture*, 1945), in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Le Cerf, 1985

- BAUDELAIRE Charles, "Lettre à M. le directeur de la Revue Française sur le Salon de 1859" (Revue Française, 20 juin 1859), *Du bon usage de la photographie, une anthologie de textes*, Paris, CNP, 1987
- BENJAMIN Walter, "L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique" (1939), *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2000
- BUISINE Alain, *Eugène Atget et la mélancolie en photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994
- CHEVRIER Jean-François, *Une autre objectivité/Another objectivity*, Milan, Idea books, 1989
- CHEVRIER Jean-François, *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*, Paris, l'arachnéen, 2010
- CHEVRIER Jean-François, *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, l'arachnéen, 2010
- COKE Van Deren, PALMIER Jean-Michel, *Avant-garde photographique en Allemagne entre 1919 et 1939*, Paris, P. Sers, 1982
- COTTON Charlotte, *La Photographie dans l'art contemporain*, Paris, Thames & Hudson, 2005
- DUBOIS Philippe, *L'acte photographique*, Paris, Bruxelles, Nathan, Labor, 1983
- KRAUSS Rosalind, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990
- LUGON Olivier, *Le style documentaire, D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001
- POIVERT Michel, *Le pictorialisme en France*, Paris, Hoëbeke, Bibliothèque Nationale, 1992
- POIVERT Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2010
- ROUILLE André, *La photographie en France 1816-1871*, Paris, Macula, 1989
- SCHAEFFER Jean-Marie, *L'image précaire, du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987
- WALL Jeff, *Essais et entretiens, 1984-2001*, Paris, ENSBA, 2001

Peinture

- ALBERTI Leon Battista, *De la peinture* (1435), Paris, Macula, 1992
- CARUS Carl Gustav, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, Paris, Klincksieck, 2003
- CLARK Kenneth, *L'art du paysage*, Paris, Gérard Montfort, 1994
- DELACROIX Eugène, *Journal*, Paris, José Corti, 2009
- DESPERTHES Jean-Baptiste, *Théorie du paysage : ou considérations générales sur les beautés de la nature que l'art ne peut imiter et sur les moyens qu'il doit employer pour réussir dans cette imitation*, Paris, La Rumeur des âges, 2002
- ELGER Dietmar, *Gerhard Richter*, Paris, Hazan, 2010
- GALASSI Peter, *Corot en Italie : la peinture de plein air et la tradition classique* (1991), Paris, Gallimard, 1996
- GIRARDIN René-Louis de, *De la composition des paysages suivi de Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville*, Seyssel, Champ Vallon, 1992
- HUYGHE René, *Dialogue avec le visible*, Paris, Flammarion, 1961
- MARIN Louis, *Sublime Poussin*, Paris, Seuil, 1995
- MAYOUX Jean-Jacques, *La peinture anglaise. De Hogarth aux préraphaélites*, Genève, Skira, 1972
- SETTIS Salvatore, *L'invention d'un tableau : "La tempête" de Giorgione*, Paris, Minuit, 1987
- VALENCIENNES Pierre-Henri de, *Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, La Rochelle, Rumeur des Ages, 2005
- WAT Pierre, *Naissance de l'art romantique, Peinture et théorie de l'imitation*, Paris, Flammarion, 1998

3- Catalogues, revues

- Les nuages... là-bas... les merveilleux nuages*, Ville du Havre, Musée Malraux, Paris, Somogy, 2009
- BERTHOD Raphaële, "Depardon, la DATAR et le paysage", *Territoire des images*, culturevisuelle.org

- BONFORT Jean-Pierre (dir.), *Le monde n'est pas un panorama*, Grenoble, Cent Pages, 2006
- CLAIR Jean, *Mélancolie : Génie et folie en occident*, Paris, Gallimard, RMN, 2005
- DEMAND Thomas, RAIMONDI Cristiano (dir.), *La carte d'après nature*, Exposition au Nouveau Musée National de Monaco, Londres, MACK, 2010
- Études photographiques*, Paris, SFP, 1996-2012
- GEORGEL Chantal, *La Forêt de Fontainebleau, un atelier grandeur nature*, Paris, musée d'Orsay, 6 mars – 13 mai 2007, Paris, Réunion des musées nationaux, 2007
- JACOB Michael, SCHWOK Claire-Lise (dir.), *100 paysages. Exposition d'un genre*, Genève, hepia, 2011
- MONDENARD Anne de, *La mission héliographique, cinq photographes parcourent la France en 1851*, Paris, Centre des monuments nationaux, Editions du patrimoine, 2002
- Henri Le Secq photographe de 1850 à 1860*, Exposition, Musée des arts décoratifs, Paris, Flammarion, 1986
- MARBOT Bernard, CHALLE Daniel, *Les photographes de Barbizon, la forêt de Fontainebleau*, Paris, Hoëbeke / Bibliothèque Nationale, 1991
- MONDENARD Anne de, PAGNEUX Marc, *Modernisme ou modernité. Les photographes du cercle de Gustave Le Gray*, Arles, Actes Sud, 2012
- MOUCHEL Didier (dir.), *Portraits d'arbres. Henri Gadeau de Kerville au regard de la photographie contemporaine*, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2004
- New Topographics*, Göttingen, Steidl, 2010
- NODIER Charles, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Paris, 1820-1863
- Paysages Photographies. En France les années quatre-vingt. La mission photographique de la DATAR*, Paris, Hazan, 1989
- Robert Smithson, le paysage entropique 1960-1973*, Marseille, Paris, MM, RMN, 1994
- TIBERGHIE Gilles, *Nature, Art, Paysage*, Actes Sud, École Nationale Supérieure du paysage, 2001
- Communications 71*, oct. 2001, *Le parti pris du document*, Paris, Seuil, 2001

4- Ouvrages collectifs (colloques)

- Lire le paysage Lire les paysages*, Actes du colloque des 24 et 25 novembre 1983, Saint-Étienne, CIEREC, 1984
- BERGER Aline, COLLOT Michel (dir.), *Paysage et modernité(s)*, Bruxelles, Ousia, 2007
- BOULARD Claire (dir.), *Jardins et paysages en Angleterre au XVIII^e siècle*, Reims, Presses Universitaires, 2001
- CHENET Françoise, WIEBER J.-C. (dir.), *Le paysages et ses grilles. Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle (7-14 septembre 1992)*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1996
- CHENET Françoise (dir.), *Paysage et identité régionale : de pays rhônalpins en paysages : actes du colloque de Valence, 16-18 octobre 1997*, Valence, la Passe du vent, 1999
- DAGOGNET François (dir.), *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1982
- HIRTZEL Vincent, SELMI Adel (dir.), *Cahiers d'anthropologie sociale 03 : Gouverner la nature*, Paris, l'Herne, 2007
- LETHUILLIER Jean-Pierre, PARSIS-BARUBE Odile (dir.), *Le pittoresque. Métamorphoses d'une quête dans l'Europe moderne et contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2012
- MARCEL Odile (dir.), *Composer le paysage, constructions et crise de l'espace (1789-1992)*, Seyssel, Champ Vallon, 1989
- MARTINET Marie-Madeleine (dir.), *Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle*, Paris, Aubier, 1980
- MEAUX Danièle, MOUREY Jean-Pierre (dir.), *Le paysage au rythme du voyage*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011
- MOSSER Monique, NYS Philippe (dir.), *Le jardin, art et lieu de mémoire*, Besançon, L'Imprimeur, 1995
- PASSERON René (dir.), *Création et répétition*, Paris, Clancier-Guénaud, 1982
- ROGER Alain (dir.), *La théorie du paysage en France : 1974-1994*, Seyssel, Champ Vallon, 2009
- SAINT-GIRONS Baldine, LAROQUE Didier (dir.), *Paysage et Ornement*, Verdier, 2005

5- Monographies

- ADAMS Robert, *The New West, Landscapes Along the Colorado Front Range* (1974), New York, Aperture, 2008
- ADAMS Robert, *From the Missouri West*, New York, Aperture, 1980
- ADAMS Robert, *Pine Valley*, Tucson, Arizona, Nazraeli Press, 2005
- ADAMS Robert, *Turning Back*, San Francisco, Fraenkel Gallery, 2005
- Atget, une rétrospective*, Paris, Hazan, 2007
- AUQUIERE Charles, *La Nature photographique d'Andy Goldsworthy*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001
- CHEVRIER Jean-François, *Jeff Wall*, Paris, Hazan, 2006
- Ed Ruscha photographe*, Göttingen, New York, Paris, Steidl, Whitney, Jeu de Paume, 2006
- CUISSET Thibaut, *Le dehors absolu*, Trézélan, Filigranes, 2005
- CUISSET Thibaut, *Une campagne photographique : la boutonnière du pays de Bray*, Texte de Gilles A. Tiberghien, Trézélan, Filigranes, 2009
- CUISSET Thibaut, *Nulle part ailleurs, La Bouilladisse*, Marseille, Images En Manœuvre, 2010
- DEPARDON Raymond, *Voyages*, Paris, Hazan, 1998
- DEPARDON Raymond, *Errance*, Paris, Seuil, 2000
- DEPARDON Raymond, *7x3*, Paris, Arles, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Actes Sud, 2004
- FARELL David, *Innocents paysages*, Arles, Actes Sud, 2001
- FASTENAEKENS Gilbert, *Noces*, Bruxelles, ARP, 2003
- FAURE Nicolas, *Paysage A*, Lausanne, Musée de l'Élysée, 2005
- FAURE Nicolas, *Heavenwards. Engel sind im Bild*, Göttingen, Steidl, 2011
- FREMIOT Nicolas, *Vagabondages*, Paris, Trans photographic press, 2007
- GAILLARD Cyprien, *Geographical Analogies*, Zurich, JRP Ringier, 2010
- GHIRRI Luigi, *Kodachrome*, Paris, Contrejour, 1978
- GIRARD Thierry, *Un hiver d'Oise*, Trézélan, Filigranes, 2008
- Jeff Wall*, Paris, Phaidon, 2006
- LAJEIRA Jacinto, *Jean-Marc Bustamante. Cristallisations*, Arles, Actes Sud, 2012

- LE SECQ Henri, *Henri Le Secq, photographe de 1850 à 1860*, catalogue raisonné de la collection de la Bibliothèque des arts décoratifs, Paris, Flammarion, 1986
- LEMAGNY Jean-Claude, *Atget. Le pionnier*, Paris, Marval, 2000
- LONG Richard, *A walk across England – A walk of 382 miles in 11 days from the west coast to the east coast of England*, Londres, Thames and Hudson, 1997
- LONG Richard, *Walking the line*, Londres, Thames and Hudson, 2002
- MONTIER Jean-Pierre, *L'art sans art d'Henri Cartier-Bresson*, Paris, Flammarion, 2000
- NEFZGER Jürgen, *Hexagone, 2. Le paysage consommé*, Cunlhat, Fûdo Editions, 2006
- RUBIN James H., *Courbet*, Paris, Phaidon, 2003
- SNYDER Joel, *American Frontiers. The Photographs of Timothy O'Sullivan, 1814-1874*, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 1981
- SRUTH Thomas, *Still*, Munich, Schirmer/Mosel, 1998
- SRUTH Thomas, *New pictures from paradise*, Munich, Schirmer/Mosel, 2002

6- Littérature

- BERGOUNIOUX Pierre, *Un peu de bleu dans le paysage*, Lagrasse, Verdier, 2001
- BILLY André, *Les beaux jours de Barbizon*, Paris, Pavois, 1947
- BORIE Jean, *Une forêt pour les dimanches*, Paris, Grasset, 2003
- CHATEAUBRIAND François-René de, *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811), Paris, Garnier/Flammarion, 1968
- CORTZAR Julio, DUNLOP Carol, *Les autonotes de la cosmoroute ou un voyage intemporel Paris-Marseille*, Paris, Gallimard, 1983
- DICK Philip K., *Ubik* (1969), Paris, 10/18, 1999
- ERNAUX Annie, *La vie extérieure*, Paris, Gallimard, 2000
- ERNAUX Annie, *Les années*, Paris, Gallimard, 2008
- JULIET Charles, *L'autre faim*, Paris, POL, 2003
- LANG Luc, *La fin des paysages*, Paris, Stock, 2006
- MAGRIS Claudio, *Danube*, Paris, Gallimard, 1988

- MAUGARLONE Francois-George, *La physiologie des fantômes*, Paris, Christian Bourgois, 2010
- MILLET Catherine, *Jour de souffrance*, Paris, Flammarion, 2008
- POE Edgar Allan, *Habitations imaginaires*, Allia, Paris, 2008
- DE PRADA Juan Manuel, *La Tempête*, Paris, Seuil, 2000
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Champion, 2010
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, Paris, Genève, Champion, Slatkine, 2012
- SENAUCOUR Étienne-Pivert de, *Rêveries* (1833), Nantes, Le passeur, 2001
- STENDHAL, *Voyages en France*, Paris, Gallimard, “La Pléiade”, 1992
- STENDHAL, *Les Mémoires d’un touriste*, Paris, Gallimard, “La Pléiade”, 1992
- THOREAU Henri D, “Marcher”, *Désobéir*, 10/18, Paris, 1997
- WALSER Robert, *La promenade*, Paris, Gallimard, 2000

7- Musique

- ADORNO Theodor, *Introduction à la sociologie de la musique*, Annecy, Contrechamps, 1994
- DUSAPIN Pascal, *Une musique en train de se faire*, Paris, Seuil, 2009
- GRISEY Gérard, *Écrits, ou l’invention de la musique spectrale*, Paris, MF, 2008
- SZENDY Peter, *Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001

